

## **AGRADECIMENTOS**

Pela disponibilidade e generosidade com que se me ofereceram das mais diversas formas, agradeço ao Rui Chafes, Nuno Crespo, João Manuel de Oliveira, Pedro Faro e Paulo Pires do Vale. Ao professor José Bragança de Miranda, meu orientador. A todos os amigos que me perdoaram tantas ausências. Aos meus pais, sempre. Ao Luca Urgeghe, pelo seu amor e paciência.

## **RESUMO**

## **ABSTRACT**

### **RUI CHAFES: TRAÇOS DO ANTIGO NA CONTEMPORANEIDADE**

### **RUI CHAFES: TRACES OF THE ANCIENT IN THE CONTEMPORARY**

**VANESSA RATO**

**PALAVRAS-CHAVE:** Gótico, Novo Gótico, Romantismo, irracionalismo, Sublime, informe, objecto, escultura, desenho, tradição

**KEYWORDS:** Gothic, New Gothic, Romanticism, irrationalism, Sublime, inform, abject, sculpture, drawing, tradition

Praticamente desde o início, a obra de Rui Chafes (n. Lisboa, 1966) tem sido vista à luz das referências românticas evocadas tanto pelo próprio artista – em textos e entrevistas – como patentes na sua escultura – nomeadamente, por via dos títulos, assumidos como parte integrante da obra.

Rui Chafes enquadra-se, evidentemente, numa longa linhagem de artistas que recusam a dominância absoluta do espistémico e que, contra o racionalismo iluminista, propõem a revitalização do mito como experiência humana fundamental. Dele se pode assim dizer um romântico. Contudo, face à retórica de claridade de cariz modernista, o seu impulso contra-iluminista traduz esse fundo romântico genérico num tipo de sensibilidade específica – uma sensibilidade que, nesta dissertação, identificaremos como devedora da poética sombria e do sublime extremado e violento do Gótico.

A presente dissertação procurará reenquadrar a obra de Chafes através de uma aproximação aos mecanismos e estratégias operativas do Gótico contemporâneo, propondo-o não como um género, mas como uma sensibilidade marcada por um



conjunto de pressões a agir sobre ou dentro do romântico e cujos princípios de fundo, integram a escultura de Chafes – com a sua aura de anacronismo antigo, a um tempo melancólica e extática, erótica e bélica – numa das mais proeminentes vias da arte do nosso tempo, ligada ao regresso à metafísica.

Depois da procura de libertação do inconsciente reprimido e da dissolução do eu do Dadaísmo e do Surrealismo, nas artes plásticas da segunda metade do século XX a recorrência da sensibilidade gótica caracterizou-se regularmente por um tipo de investigação do espaço físico envolvendo noções de aprisionamento e claustrofobia; a caminho do final do século, nomeadamente com o desenvolvimento e crescente visibilidade do trabalho de artistas como Tony Oursler, Mike Kelly, Paul McCarthy, Cindy Sherman ou Raymond Pettibon, o abrir da cripta torna-se mais ansioso e material, ou mesmo obsessivo, explorando, nomeadamente, o informe e o objecto.

A partir da escultura e do desenho, faceta da sua produção artística que Chafes mantém com regularidade diária desde o início do seu percurso mas que optou por não expôr até há um ano, veremos como conceitos como informe e objecto surgem na sua obra numa tentativa cinstante de aproximação à noção de desmaterialização tal como concebida pela arquitectura gótica.

As mais recentes inflexões na obra e pensamento teórico do artista libanês Walid Raad servem de enquadramento a uma releitura de obras que, podendo não ser primeiramente identificadas como góticas, partem de mecanismos de carácter gótico. A obra de Joseph Beuys, com os seus objectos do quotidiano imbuídos de radiação transcendental, de Paul Thek, com a erótica dos seus relicários tecnológicos, e Matthew Barney, com o ritualismo exacerbado de toda a sua cosmogonia wagneriana, surgem como contrapontos à forma como Chafes persegue não uma lógica de comunicação visual, mas de magia visual, herdeira da arte xamânica vinda do romantismo de ramificação medieval. A escultura de Richard Serra surge como negativo da importância e simbologia do ferro dentro do corpo de obra de Chafes.

Wilhelm Worringer, e os seus estudos sobre as catedrais góticas, são uma referência importante para entender o movimento vertical das ogivas como uma forma de desmaterialização da pedra, num paralelo com a forma como Chafes chega à sua escultura numa luta de forças contra o ferro, libertando-o do seu peso e estatismo – ou

seja, desmaterializando-o, num caminho para o Sublime, tal como definido pela Estética do século XVIII, em autores como Kant e Edmund Burke.

Almost from the beginning the work of Rui Chafes (Lisbon, 1966) has been looked at through the light shed by the romantic references invoked as much by the artist, himself – in texts and interviews – as patent in his sculpture – namely, through the titles, assumed as part of the work of art.

Rui Chafes obviously finds his place in a long lineage of artists who refuse the absolute dominance of the epistemic and who, against illuminist rationalism, propose the revitalization of myth as a fundamental human experience. Of him we can therefore say a romantic. Yet, in view of the rhetoric of clarity of modernist root, his counter-illuminist impulse translates that generic romanticism into a specific type of sensitivity – a sensitivity that, in this dissertation, we shall identify with the dark poetics and the extreme and violent sublime of Gothic.

This dissertation will try to reframe the work of Rui Chafes through an identification of the mechanisms and operative strategies of the contemporary Gothic, presenting it not as a *genre* but as language or sensitivity marked by a set of pressures acting on or from within the romantic, it's basic principles connecting Rui Chafes' sculpture – with its aura of old anachronism, at once melancholic and ecstatic, erotic and belicist – to one of the prominent ducts of the art of our time, connected to a return to metaphysics.

After the demand for the unleashing of the repressed unconscious and for the dissolution of the self of Dadaism and Surrealism, in the visual arts of the second half of the twentieth century the recurrence of the gothic sensitivity was regularly characterized by a type of investigation of the physical space, involving notions of imprisonment and claustrophobia; heading towards the end of this century, namely with the development and growing visibility of the work of artists such as Tony Oursler, Mike Kelly, Paul McCarthy, Cindy Sherman or Raymond Pettibon, the opening of the crypt became more anxious – or even obsessive – and material, exploring, amongst others, the inform and the abject.

In view of Rui Chafes' sculpture and drawing, an artistic practice that Chafes maintains on a regular basis from the beginning of his career but has left unshown until a year ago, we will see how concepts such as the inform or the abject occur in his work, in a constant attempt to come close to the notion of dematerialization as set to practice by gothic architecture.

The most recent inflexions in the work and theoretical *oeuvre* of Lebanese artist Walid Raad arise as frames to a new reading of works of art that, not being primarily identified as gothic, employ mechanism of gothic root. The work of Joseph Beuys, with his daily objects imbued of transcendent radiation, of Paul Thek, with the erotic's of his technological reliquaries, and Matthew Barney, with the exacerbated ritualism of all of his Wagnerian cosmogony, arise as counterpoints to the way Rui Chafes pursues not a logic of visual communication, but of visual magic, heir of a shamanic art coming from a romanticism of medieval ramification. The sculpture of Richard Serra arises as a negative of the importance and symbology of iron within the body of work of Chafes.

Wilhelm Worringer, with his studies on gothic cathedrals, are an important reference to understand the vertical movement of the ogive as a form of dematerialization of the stone, in a parallel to the way Chafes gains his sculpture in a power struggle with iron, freeing it from its weight and statism – in other words: dematerializing it, in a path to the sublime such as defined by eighteenth century Aesthetics, by authors like Kant and Edmund Burke.

## ÍNDICE

Introdução	1
I. O Novo Gótico: o Gótico como léxico na arte contemporânea	7
II. O Tempo perdido	18
II. 1. Irracionalismo: a via subterrânea	18
II. 2. Demiurgos e alquimistas: de Paul Thek e Joseph Beuys a Matthew Barney e Rui Chafes	22
II. 3. O ferro: força dinâmica	31
III: A linha do mal: lições de trevas	38
Conclusão	59
Bibliografia	63
Lista de figuras	68

## Introdução

Tornou-se hábito – mau hábito – dizer que uma investigação parte de uma pergunta ou hipótese a que tentamos responder através de uma rede de perguntas e respostas subsequentes. A verdade é que o fundamental de uma investigação nasce muito antes da formulação de qualquer pergunta ou hipótese, surgindo estas, de facto, como primeiro culminar de um processo de aproximação a um sujeito ou objecto.

Conheci o Rui Chafes há oito anos. Conhecia a obra, mas não o artista. Então, numa noite de tempestade – nem de propósito, cenário romântico: o céu a abrir-se em dois, relâmpagos em fundo negro, as ruas transformadas em rios... –, acabei por chegar com quase uma hora de atraso a um jantar de trabalho onde me foi apontada uma cadeira vazia sem que ninguém se preocupasse já em apresentar-me a pessoa do lado. Acabámos a divagar entre temas. Lembro-me de estarmos a falar sobre cinema – nem Tarkovski nem Bresson: Kaurismäki, Tsai Ming-Liang, Kitano... – quando percebi de repente quem era o meu interlocutor. Foi quando ele tirou do bolso uma folha de papel dobrada e gasta em cuja margem escreveu umas linhas breves na sua letra estreita, cheia de arestas agudas.

Em algum momento, tinha ouvido alguém questionar-se sobre o destino final daquelas constantes anotações. A resposta chegaria três anos depois, em 2006, quando a Assírio & Alvim publicou *O Silêncio de...*, que o Rui me fez chegar por correio.

São as páginas iniciais do livro: fotografias de pilhas dessas folhas escritas à mão. À quarta imagem vêem-se chamuscas a avançar sobre as palavras, devorando-as. Até à oitava imagem e seguintes todo o papel se ter feito cinza. A décima-quarta, décima-quinta e décima-sexta imagens mostram uma série de pequenos tijolos de ferro, na verdade, pequenas urnas seladas com vida dentro. Nas imagens, estes sarcófagos surgem dispostos sobre um chão de cimento nu. Nenhuma solenidade, apenas despojamento: um pequeno cemitério a guardar para sempre frases inteiras e pensamentos soltos – tudo condensado no silêncio das cinzas e do ferro.

Está em quase toda a obra de Chafes esse tipo de dignidade, uma força maior que não podemos deixar de admirar – mesmo que timidamente, de longe, à distância

reverente que a poética da sua escultura parece suscitar com tanta recorrência, como se não fosse propriamente deste tempo nem completamente nossa, uma “beleza inacessível” (Pomar, 2002), como já se escreveu.

Esta investigação – se assim lhe podemos chamar – partiu não tanto de uma pergunta mas mais da vontade de avançar – ainda que às escuras – sobre o mistério dessa distância, a mesma distância que sempre me fez aderir ao trabalho de Chafes sem conseguir identificar em que ponto ou por que vias os nossos imaginários se cruzavam.

A dada altura, escrevi num caderno: “A radicalidade da obra do Rui reside na sua absoluta indiferença em relação ao presente, na absoluta indiferença em relação às formas e discursos estéticos do seu próprio tempo.”

Estava a avançar às escuras – nada mais falso. A obra de Rui Chafes é tudo menos indiferente à contemporaneidade. Pelo contrário, ressentida com intensidade rara e rara capacidade crítica. O que Rui Chafes faz é recusar e reconverter, não ignorar. Uma recusa e reconversão que são não só plenamente conscientes como extraordinariamente informadas.

Não vem, contudo, totalmente a despropósito a sensação de a sua obra não ser exactamente deste tempo nem completamente nossa. Armas, armaduras e máscaras de aspecto medieval, pedaços de esqueletos e carapaças vazias, máquinas para o corpo que são elas mesmas corpos: a estratégia de Chafes é a do escapista: face a um presente que entende como hostil, constrói, peça por peça, uma espécie de não-tempo, um não-tempo revisionista, leitura alternativa do mundo, da História, da condição do Homem e seus mitos.

Com a sua aura de anacronismo antigo, misto de erotismo e belicismo, melancólico, mas também extático, impreciso, vago, secretista, fantástico, inquietante, subversivo, anti-clássico e anti-racionalista, individualista, idealizado e idealista, o contra-mundo construído por Chafes é a sua resposta ao presente. Uma resposta que, praticamente desde o início, tem sido lida à luz das referências românticas evocadas pelo próprio artista tanto em textos e entrevistas como na sua escultura, por via dos títulos, que reivindica como parte integrante da obra.

Rui Chafes enquadra-se, evidentemente, numa longa linhagem de artistas que recusam a dominância absoluta do epistémico e que, contra o racionalismo iluminista, propõem a revitalização do mito como experiência humana fundamental. Dele se pode assim dizer um romântico. Desse fundo romântico genérico emerge, contudo, uma sensibilidade específica, traduzida na forma, a que quase nenhuma reflexão teórica tem sido dedicada.

Face à retórica de claridade de cariz modernista, o impulso contra-iluminista de Chafes traduz-se, mais concretamente, numa obra em que reemerge a poética ansiosa e sombria do sublime extremado do Gótico.

Deixando de parte as notas fugazes – apontamentos recorrentes, mas que se limitam a enumerar o Gótico, a Idade Média e o romantismo alemão como influências da sua escultura –, apenas um autor se debruçou até hoje criticamente sobre esta sensibilidade específica na obra de Chafes: Delfim Sardo, numa passagem de um pequeno texto intitulado *Roaming*, que escreveu em 2005 e ficou por publicar, servindo apenas de folha de sala à exposição *Silêncio*<sup>1</sup>.

Nesse texto, Sardo explica sempre ter estranhado a paixão cruzada de Chafes por máquinas e organismos, as máquinas “sempre brutais e gélidas”, os organismos “sempre elegantes e cifrados”. Conclui haver duas razões para a sua “perplexidade”: “Uma deriva da nossa convicção de que máquinas e corpos pertencem a dois mundos diversos, a duas realidades tão distintas que não se podem combinar; a segunda nasce do atavismo que recusa qualquer contaminação entre sentido e decoratividade.” Ora, tal como acaba por apontar, é precisamente no espaço entre máquina e organismo, sentido e gosto, que a obra de Chafes se tem vindo a construir, e é, antes de mais, na conciliação desse tipo de (im)possibilidade simbiótica que reside o seu “carácter gótico”.

Sardo retoma o conto *Der Sandmann* (1816), de E. T. A. Hoffmann, para explicar que, tal como para Nathanael, apaixonado pelo autómato Olímpia, “não há para Rui Chafes qualquer interrupção entre a ordem da máquina e a insinuação do

---

<sup>1</sup> A exposição “Silêncio”, de Rui Chafes e Albano da Silva Pereira, esteve na Galeria Graça Brandão, em Lisboa, entre 4 de Junho e 23 de Julho de 2005. O texto de Sardo está hoje apenas disponível online no site da galeria, em [http://www.galeriagracabrandao.com/index.php?menu=exp&exposicao\\_id=3&texto\\_id=8](http://www.galeriagracabrandao.com/index.php?menu=exp&exposicao_id=3&texto_id=8), acedido a 26 de Abril de 2011



corpo”: “Como na imagética do corpo gótico, no qual o horror se produz pela vacuidade de um corpo sem órgãos, como diz Artaud, também as esculturas de Rui Chafes se esvaziam da sua visceralidade para se desenharem como arabescos no espaço, símbolos vazios, pela frieza e recusa de expressão, como autómatos, frequentemente seriais.”

As máquinas negras de Chafes comportam, frisa ainda Sardo, “um imaginário que roça a ficção científica, como máquinas de viajar no tempo”: “Longe, será a palavra que mais marca a sua escultura, porque a situa num lugar de transporte para o que não está aqui. Talvez por essa razão [...] é atravessada por um sentido de epopeia, da viagem heróica que produz tanto uma deslocação como uma metamorfose, porque a viagem é sempre a produção de uma metamorfose do espírito, mas também do corpo, esvaziado, esventrado e outro.”

É um dos traços fundamentais do Gótico tal como fixado pelas narrativas literárias dos séculos XVIII e XIX: a conciliação de opostos tidos como inconciliáveis porque lidos como antinómicos. Corpo e máquina, mas também humano e não-humano, vida e morte, presença e ausência, passado e presente: no cânone do Gótico literário – que, tal como a escultura de Chafes, surge também sempre marcado por uma noção de distância e deslocamento, temporal ou espacial, físico ou psicológico – o terror e horror nascem do confronto com colisões deste tipo, paradigmaticamente representadas no imaginário popular por figuras como *The Thing*, de *Frankenstein* – corpo e máquina, humano e não humano –, *Drácula* – humano e não humano, vida e morte –, ou qualquer fantasma de qualquer *ghost story* – vida e morte, presença e ausência, passado e presente. O próprio cruzamento entre sentido e gosto, apontado por Sardo, é também ele um encontro de opostos identificado já por Wilhelm Worringer (1962) no seu estudo de 1910 sobre os problemas da forma do Gótico – *Formprobleme der Gotik* –, onde analisa a linha gótica setentrional.



**Figura 1** *Não Quando os Outros Olham II* (1996), de Rui Chafes

Foi, na verdade, através de Worringer, por via de Deleuze, que o cita na sua *Lógica da Sensação* (1981), que cheguei à formulação da hipótese de uma sensibilidade gótica na obra de Chafes. E foi a partir dela que acabei, inevitavelmente, por me questionar sobre o que é hoje o Gótico, ou, mais concretamente, sobre o que tem sido para as artes visuais das últimas décadas. Um caminho de alçapões já que, se a respiração do Gótico parece estar um pouco por todo o lado, e com crescente intensidade, em todas as área de criação das últimas décadas, essas mesmas décadas não têm para oferecer muitas respostas directas ou particularmente conclusivas, multiplicando-se em tentativas não raro contraditórias entre si.

Em vez de procurar uma definição ou categorização, que, neste caso, levaria a uma perda redutora de sentidos e modos estilísticos, o primeiro capítulo desta dissertação é uma tentativa de aproximação aos mecanismos e estratégias operativas do Novo Gótico, conceito que transponho da crítica literária para as artes plásticas a partir dos postulados de Anne Williams (1995) e Catherine Spooner (2006, 2007).

Tanto Williams como Spooner defendem que, de um ponto de vista contemporâneo, romântico e gótico devem ser lidos não como dois, mas como um só, de significado conjunto (Williams, 1995), não como impulsos subsidiários um do outro, mas como impulsos gémeos, com a mesma origem e coexistindo dentro dos mesmos objectos (Spooner, 2006). É a partir das suas obras teóricas que proponho o gótico não como um género, mas como um léxico em constante renovação, uma sensibilidade marcada por um conjunto de pressões a agir sobre ou dentro do romântico e em que as demandas de plenitude associadas ao Romantismo surgem como erupções contínuas (Ibidem).

No primeiro capítulo, as mais recentes inflexões na obra e pensamento teórico do artista libanês Walid Raad – fundadas sobre os postulados teóricos de Jalal Toufic (2003, 2009) – servem de enquadramento a uma releitura de obras e estratégias operativas que, podendo não ser primeiramente identificadas como góticas, partem de mecanismos de carácter gótico.

O segundo capítulo dedica-se ao enquadramento do pensamento e da prática artística de Chafes, fundados sobre a ideia da obra de arte como catalizador ou tûmulo de forças, numa via irracionalista herdeira da arte xamânica vinda do romantismo de ramificação medieval. Joseph Beuys, com os seus objectos do quotidiano imbuídos de radiação transcendental, Paul Thek, com a erótica dos seus relicários tecnológicos, e Matthew Barney, com o ritualismo exacerbado de toda a sua cosmogonia wagneriana, surgem como contrapontos à forma como Chafes persegue não uma lógica de comunicação visual, mas de magia visual. É a partir de Richard Serra que é também neste capítulo tratada a importância e simbologia do ferro dentro do corpo de obra de Chafes, nomeadamente na perseguição daquilo que entende como “desmaterialização da obra de arte”, ideia desenvolvida no terceiro capítulo.

Ao terceiro e último capítulo regressamos a Worringer e aos seus estudos sobre as catedrais góticas para entender o movimento vertical das ogivas como uma forma de desmaterialização da pedra, num paralelo com a forma como Chafes chega à sua escultura numa luta de forças contra o ferro, libertando-o do seu peso e estatismo. Ou seja, desmaterializando-o, “espiritualizando-o”. Um caminho para o Sublime, tal como definido por Edmund Burke no seu inquérito setecentista sobre a origem das nossas ideias de belo e sublime.

A partir das esculturas incluídas na mais recente exposição individual de Chafes em Lisboa, em articulação com as séries anteriores com que mais directamente se relacionam e com incursões pelo desenho – que o artista expôs até hoje apenas uma vez –, este capítulo fará um estudo de caso da forma como a sua obra retoma nas raízes históricas e primeiras leituras os principais conceitos associados hoje ao Gótico. Conceitos como o de belo e sublime, de terror, horror grotesco, monstruoso, informe ou abjecto.

## I. Novo Gótico: o Gótico como léxico na arte contemporânea

Em Maio de 2009, Gilda Williams, editora de *The Gothic*, a mais recente antologia de material teórico a centrar-se exclusivamente sobre o Gótico nas artes visuais das últimas décadas do século XX e primeiras do século XXI, publicou na revista *Art Monthly* um artigo (Williams, 2009) em que contava como, a dada altura, nos seus últimos tempos como editora da Phaidon, deu por si em cima do prazo para uma entrega de propostas e como, em pânico, lhe ocorreu a ideia mal gizada de um livro intitulado *Gothic Art* para o qual elencou intuitivamente a escultura, fotografia e instalação de autores como Douglas Gordon, Damien Hirst, Jeff Wall, Cindy Sherman e Jake e Dinos Chapman, juntamente com a pintura de Francis Bacon, Francisco Goya e Edvard Munch. A proposta foi recebida com entusiasmo, conta Williams, até que alguém na primeira reunião perguntou bruscamente o que era o Gótico e ninguém – nem ela – soube responder.

O livro acabou por não ser publicado e Williams passou a dedicar ao tema grande parte do seu trabalho de pesquisa desde então, tendo prevista – sem data definitiva –, a publicação de uma obra intitulada *Towards a 21<sup>st</sup> Century Definition of Gothic Art*. Na introdução dessa aproximação primeira que foi *The Gothic* (Williams, 2007), limita-se praticamente a acumular nomes de artistas: Louise Bourgeois – pela claustrofobia e densidade psicológica das suas conhecidas celas, onde o erótico se torna macabro e corpos de um passado familiar traumático regressam constantemente como visões fragmentárias e fantasmáticas; Olaf Breunig – com os seus monstros, psicopatas e aliens, evocativos de questões de identidade, de tribalismos bárbaros, da hibridação e abjecção que polulam nos bastidores de uma realidade mediática; Gregor Schneider – com as suas instalações labirínticas, evocativas das casas assombradas e masmorras do Gótico clássico; Tacita Dean – com o seu interesse pelas ruínas; Teresa Margolles – com os seus trabalhos feitos nas morgues; Damien Hirst – com toda a simbologia ligada à morte, das caveiras aos animais embalsamados; Paul McCarthy – de cuja vasta obra é dado como exemplo a escultura *Cultural Gothic* (1992) em que um pai ensina ao filho as técnicas de zoofilia, juntando vários temas clássicos do Gótico: o levantamento de segredos familiares inomináveis; a perda de inocência; a

ideia de passagem ritual; o posicionamento de uma personagem inocente ao centro de uma “maldição”... (Williams, 2007, p. 12-13)

A partir desta elencação podemos afirmar que, apesar de o campo temático do Gótico contemporâneo se fundar no corpus temático estabelecido pela literatura de finais do século XVIII e século XIX – o legado do passado e o seu peso no presente; a natureza transitória ou dividida do eu; a construção de “outros” como monstros; a atenção a organismos modificados, grotescos ou doentes... – estes referentes “combinam-se hoje, inconscientemente, entre outras coisas, com o medievalismo, o Romantismo, a ficção científica, o vitorianismo e [temas devedores do imaginário] de subculturas [...] derivadas do punk” (Ibidem, p. 13).

Segundo Williams (2007), as contradições e anacronismos implicados num tão vasto leque de referências não são de forma alguma prejudiciais, contribuindo, paulatinamente, na verdade, para tornar o Gótico cada vez mais evocativo, resistente e abrangente. Isto, ainda que até os artistas em cuja obra mais claramente se identifica uma sensibilidade gótica raramente assumam essa ancoragem. Ancoragem que, por seu lado, também quase nunca trespassa – menos ainda de forma explícita e intencional – todo o corpo de obra de um mesmo autor. O que leva a concluir que, “no fundo, o Gótico na arte contemporânea é necessariamente um termo parcial, que serve sobretudo para identificar uma sensibilidade sombria, peculiar, partilhada pelo artista e o observador que escolheu responder ao seu trabalho dessa forma” (Ibidem).

O Gótico na arte contemporânea será, assim, em suma, qualquer coisa de “mais atmosférico do que claramente definido” (Ibidem). Ou, nas palavras de Catherine Spooner (2007), na contemporaneidade, o Gótico surgirá como “uma ferramenta entre muitas outras empregues ao serviço de conjurar terrores” (p. 40) em obras que, podendo não se identificar ou ser primeiramente indetectáveis como “góticas”, participam do Gótico, no sentido de participação fixado por Derrida, sugerindo uma ligação a um género e não uma identificação absoluta com este (Derrida, 1986). Para Spooner (2007), tratam-se de obras elas mesmas assombradas, contendo “incidentes góticos, episódios, imagética, momentos, traços” (p. 40).

Spooner (2007) faz esta análise considerando, especificamente, a criação literária. Precisamente, na ausência de um corpo consistente de produção teórica em relação às artes plásticas das últimas décadas, é na investigação académica ligada à

literatura que o Gótico mais continua a ser pensado. Vem desta área de pesquisa a única tentativa de definição que Gilda Williams diz capaz de aguentar uma aplicação transdisciplinar: a ensaiada por Spooner em *Contemporary Gothic* (2006).

Segundo Spooner (2006), neste momento, o Gótico não pode ser definido como mais do que “uma linguagem ou léxico através do qual ansiedades tanto pessoais como colectivas podem ser narradas” (p. 9).

Neste sentido – como léxico que nunca caiu em desuso e foi, antes, sendo permanentemente actualizado e expandido, até se tornar num conjunto cada vez mais alargado, plural e flexível de discursos estéticos e modos estilísticos diferenciados –, poderemos porventura ver o Gótico menos como um género, fechado sobre um leque fixo de estratégias, e mais como uma espécie de sistema através do qual reemergem, continuamente revistos, determinados *topoi*.

Victor Sage e Allan Lloyd-Smith, citados por Spooner (2006), simplificam: “A linguagem anónima perfeita para a peculiar resistência do passado em desaparecer” (p. 10). Incluindo, em camadas cada vez mais estratificadas, o passado do próprio Gótico, nomeado a partir dos povos nómadas do norte da Europa conhecidos como Godos.

Para o grande mundo greco-romano, os Godos acabariam por representar o Outro, guerreiros vistos como bárbaros, à margem do mundo civilizado e opostos à ordem clássica: esta acepção original do termo – exprimindo a ideia de uma sensibilidade contrária à ordem vigente –, é um dos elementos resistentes ao passar do tempo, chegando até hoje incontestado, um dos raros pontos sobre o Gótico em que investigadores de todas as frentes parecem estar de acordo; juntamente com a leitura fixada por Eve Sedgwick (1986), que primeiro estabeleceu o Gótico como um regresso do reprimido e, portanto, como território privilegiado para a leitura da História. Ou, por outras palavras: “Uma forma de rever as características do passado de maneira a satisfazer as necessidades do presente.” (Williams, 1995, p. 32)

Reemergindo na arquitectura eclesiástica medieval e no Gothic Revival do século XVIII, sendo apenas posteriormente aplicado à literatura <sup>2</sup>, nas artes plásticas,

---

<sup>2</sup> Em 1764, ao definir o seu *The Castle of Otranto* como uma história *Gothick*, Horace Walpole terá importado o termo para a literatura

o crítico norte-americano Clement Greenberg (1947), principal defensor do expressionismo abstracto, foi a via de um ressurgimento pontual quando, em 1947, descreveu Jackson Pollock na revista *Horizon* como “um discípulo gótico, mórbido e extremo do Cubismo de Picasso e do Pós-Cubismo de Miró”, no que é recorrentemente apontada como a primeira aplicação do termo às artes visuais no século XX – isto, apesar de três anos antes ter sido o mesmo Greenberg a surgir a Pollock que intitulasse como *Gothic* (1944) uma das suas telas, no caso, uma pintura em que a imagem de uma bailarina traçada a partir de Picasso surge como densa massa de sombras e linhas.

Dependendo dos autores, a adjectivação de Greenberg (1947) recebe diferentes interpretações: como não valorativa, pretendendo apenas dar conta da crueza do traço (Emmerling, 2003), ou como tratando-se de um sinónimo depreciativo para Surrealismo, em que “a nostalgia retroactiva, a fragmentação formal e reminiscências biomórficas obstruíam o impulso modernista” (Grunenberg, 1997). Em qualquer dos casos, depois deste episódio, o termo terá caído em desuso para as artes visuais até aos anos 1980, quando, no rescaldo das teorias literárias desconstrutivistas e do anti-realismo pós-estruturalista, se viu resgatado ao universo musical do *punk* (Williams, 2007).

As leituras mais comuns declaram o Modernismo e as formas dominantes da modernidade – com o seu ênfase no progresso, optimismo e racionalismo, enformadores das identidades, instituições e modos de produção da vida quotidiana – como antitéticos do Gótico, afirmando que só o ecletismo pós-modernista ofereceria condições para um revivalismo (Spooner, 2007). Precisamente, o *punk* e o universo da música industrial, nasciam entre o desolamento fantasmático das ruínas urbanas – fábricas abandonadas, cidades subitamente empobrecidas e esvaziadas... – deixadas pelos processos de desindustrialização, na passagem do universo moderno da produção para universo pós-moderno da reprodução (Toth, 1997).

“O único lugar onde o *uncanny* raramente se sentiu em casa foi nas manifestações da arquitectura modernista, que são demasiado luminosas, demasiado limpas e demasiado transparentes para os fantasmas e memórias do subconsciente se esconderem e inesperadamente voltarem à superfície em momentos de choque e surpresa” (Grunenberg, 1997, p. 176), escreveu Christoph Grunenberg, curador da

exposição *Gothic* <sup>3</sup>, organizada em 1997 pelo Instituto de Arte Contemporânea de Chicago para coincidir com o centenário de publicação de *Drácula*, de Bram Stoker, e para, segundo escrito na altura pela então directora do instituto, espelhar um “movimento” que vinha ganhando força “especialmente nos últimos cinco anos” (Kalinovska, 1997).

Numa leitura paralela, Fred Botting (1996), um dos mais citados investigadores do Gótico na contemporaneidade, diria que, depois da quebra modernista das metanarrativas, só o subsequente horror face à constatação da impossibilidade de imaginar qualquer ordem ou unidade humana – o mesmo horror que levaria ao questionamento da universalidade, unidade e legitimidade dos princípios em que se fundava o Modernismo bem como a uma crescente aversão contra os ambientes cada vez mais desumanizados e ameaçadores da modernidade –, acabaria por nos fazer render a “novas formas de sublime e excesso, novos terrores, irracionalidade e inumanidades” (p.101-103).

No século XX, diz Botting (1996), as ansiedade do Gótico “assumem as formas familiares das suas primeiras manifestações: cidades, casas, passados ocultos e arcaicos, energias primitivas [...] são os lugares a partir dos quais terrores e horrores fabulosos são libertados num mundo insuspeito” (p. 103). Que mundo insuspeito? Aquele em que Jean Baudrillard identificaria uma “transparência do mal” (Baudrillard, 1993): um mundo de sistemas homeoestáticos e homeofluídos, marcado por uma obscena “visibilidade imediata” (Baudrillard, 1983), tudo cruamente exposto à implacável e omnipresente luz da comunicação total, todos enclausurados numa nova espécie de prisão de mecânica iluminista.

Segundo Baudrillard (1983), este é já um mundo sem margem para uma estratégia do Bem contra o Mal, um mundo com lugar apenas para a armadilha do

---

<sup>3</sup> Esta exposição, a primeira grande referência para o Gótico na arte da segunda metade do século XX, apresentou trabalhos de 23 artistas: Julie Becker, Monica Carocci, Jake e Dinos Chapman, Gregory Crewdson, Keith Edmier, James Elaine, Robert Gober, Douglas Gordon, Wolfgang Hansbauer, Jim Hodges, Cameron Jamie, Mike Kelley, Abigail Lane, Zoe Leonard, Tony Oursler, Sheile Pepe, Alexis Rockman, Aura Rosenberg, Pieter Schoolwerth, Cindy Sherman, Jeanne Silverthorne e Gary Simons (aqui, listados na mesma ordem por que são elencados em *Gothic – Transmutations of Horror in Late Twentieth Century Art*, o livro que acompanhou a exposição)



Mal contra o Mal, estratégia de último recurso em que o caos surge como a fronteira sem a qual nos precipitaríamos no vazio absoluto e em que a desordem de fenómenos extremos – como as energias primitivas ou arcaicas envolvidas na sensibilidade gótica – criam uma zona de gravidade, um contrapeso que impede uma escalada da ordem ao extremo, salvando-nos de “uma insuportável leveza do ser” (p. 68).

Jean-François Lyotard (2007) resumiria a questão, projectando-a, ao mesmo tempo, para o novo século: “Pagámos um preço suficientemente alto pela nostalgia do todo e do individual, pela reconciliação do conceito e do sensível, do transparente e da experiência comunicacional” (p. 81-82), escreveria – na viragem do século XX para o século XXI, “sob a demanda geral de moderação e apaziguamento, podemos ouvir os murmúrios do desejo pelo regresso do terror” (Ibidem).

Mas não apenas do terror – o desejo pelo regresso de qualquer emoção ou afecto profundo: debruçando-se sobre a mais recente viragem de século, Michael Cohen (Cohen, 2007) recorre a Peter N. Sterns e à sua *anti-intensity emotionology*<sup>4</sup> (Sterns, 1994) para concluir que o Novo Gótico<sup>5</sup> acaba por desafiar a funcionalidade da economia de mercado, levantando as forças reprimidas do excesso emocional passíveis de pôr o funcionalismo desta em causa.

Melancólico na visão e extático na emoção, “o Gótico opera não como o *kitsch*, mas como mecanismo para a discussão operática de sensações de luxúria, luto e desalento: os picos da emoção humana que ficam fora do espectro do entretenimento corporativizado” (Cohen, 2007, p. 47), escreve Cohen. Para concluir que, por via de uma reemergência da emoção crítica, ao contrário do kitsch, o Novo Gótico oferece prova positiva da continuada relevância da arte, hoje (Ibidem).

Mais: instável, fluída e flutuante, abolindo constantemente as dicotomias simplificadas que opõem Bem e Mal, a sensibilidade gótica e o seu “fio de excesso sublime” (Botting, 1996, p. 111), marcado por uma “nova obscuridade de multiplas e

---

<sup>4</sup> Peter N. Sterns cunhou a expressão em *American Cool: Constructing a Twentieth-Century Emotional Style* (New York University Press, 1994) referindo-se aos fenómenos de repressão emocional ligados a uma sociedade baseada em noções como funcionalismo e compatibilidade e que vê os sentimentos profundos e descontrolados como ameaça à manutenção das suas estruturas

<sup>5</sup> A expressão Novo Gótico (*New Gothic*, em inglês) foi inicialmente utilizada para a literatura, mas tem vindo pontualmente a ser apropriada pelas artes visuais desde a exposição *Gothic*, do Instituto de Arte Contemporânea de Chicago

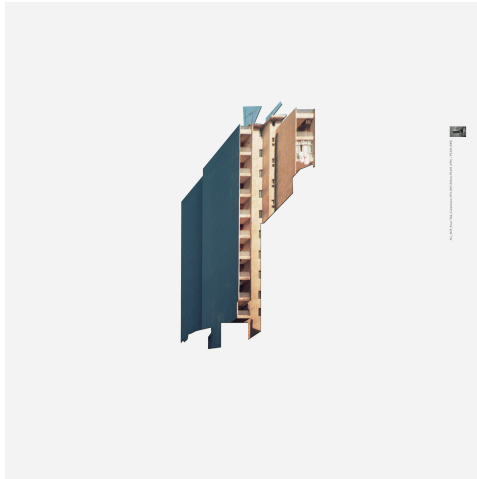
labirínticas narrativas” (Ibidem), reclamam também uma nova metafísica para essa mesma arte imbuída de renovada prova sobre a sua própria relevância.

O foco a desviar-se do cultural para o subcultural e a retroceder do mundo exterior para mundos interiores: “Os cultos são mais interessantes para os artistas do que a sociedade” (Saltz, 2007, p. 48), escreve Jerry Saltz, apontando nesse fenómeno um regresso à metafísica, “ainda que tenha apenas a profundidade da pele” (Ibidem). Trata-se, diz Shamin M. Momin (2007), de um “compromisso semi-metafísico” (p. 54), nascido nos vazios deixados pelo desmatelamento das estruturas mais rígidas da crença e que faz com que, face aos precedentes, aos artistas de hoje se interessem mais pelo significativo do que pelo teleológico.

Sabendo que na contemporaneidade não existe um verdadeiro dentro e fora dos grandes sistemas culturais – apenas um dentro –, os artistas de hoje em que cuja obra encontramos um carácter gótico, “equilibram-se tenazmente num espaço autónomo, intacto, escavado de dentro, arriscando uma sempre presente quebra de segurança” (Ibidem), defende Momin, sugerindo que as formas de mito que popõem sejam descritas, no fundo, à luz das características da própria sensibilidade de que nascem: “espaços liminais, de transição, desenraizados, não fixos e resistentes” (Ibidem).

Espaços liminais, por exemplo, como aqueles que nos últimos anos começaram a revelar-se no trabalho de Walid Raad, o artista libanês por detrás da assinatura The Atlas Group, um suposto colectivo que, na verdade, se resume a Raad.

Entre os mais recentes trabalhos do The Atlas Group estão pedaços recortados de fotografias de edifícios reenquadradas sobre grandes fundos brancos, presenças fantasmáticas, a flutuar suspensas no nada. Segundo a história ficcional por detrás desses trabalhos, o Atlas Group tem estado a fazer um levantamento fotográfico da arquitectura da cidade de Beirute para o qual uma profissional com excelente formação técnica começou contribuir com pequenas fotografias a preto e branco, desfocadas, más composições posteriormente reenquadradas e coloridas.



**Figura 2 Edifício em Beirute, por The Atlas Group**

Raad faz as perguntas e dá as respostas: “Porque é que alguém com boa formação insiste em fazer imagens mal compostas, fotografadas à pressa ou desfocadas? Porque durante a guerra não se podia montar um tripé e ficar num sítio 20 minutos, arriscando a que caísse uma bomba? Não. Porque as milícias podiam vir fazer perguntas? Não. Porque ficamos tão horrorizados com visões de destruição que não conseguimos enfrentá-las e desviamos sempre o olhar? Não. Será porque o edifício não está ali, porque se está a retirar? Sim. É o que eu acho.” (Rato, 2007)

Inspirando-se na obra teórica de Jalal Toufic<sup>6</sup> (2003, 2009), Raad afirma que, no Líbano, ainda que a guerra não tenha destruído materialmente os referentes culturais históricos – marcos da literatura, música, artes visuais, arquitectura... –, criou um trauma de grande escala e, ao fazê-lo, destruiu o fio de continuidade entre o passado e o presente quebrando a ligação entre esses referentes culturais e os mais actuais discursos estéticos. Ou seja, ainda que se verifique uma disponibilidade material de referentes, eles retiraram-se imaterialmente. Donde poder dar-se o caso de um artista retratar como ruína – “ruínas: lugares assombrado pelos vivos que as habitam” (Toufic, 2003, p. 69) – um edifício aparentemente em excelentes condições ou, observando apenas as suas paredes extriores, poder retratar o interior, como se estas não existissem ou tivesse a capacidade de ver através delas, como um vampiro.

---

<sup>6</sup> Jalal Toufic, artista, realizador e escritor libanês, é autor de várias obras de ensaio – entre as quais os paradigmáticos (*Vampires*): *An Uneasy Essay on the Undead in Film* (Station Hill Press, 1993) e *The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster* (Jalal Toufic, 2009) – em que analisa a contemporaneidade a partir de temáticas e figuras do Gótico

Raad fala dessas quebras de continuidade como tratando-se de “buracos negros na realidade” (Rato, 2007) e diz que os artistas que lidam com elas estão, no fundo, a “fazer do mundo um espaço de novo referencial” (Ibidem); ao mapear deslocamentos, quer sejam temporais, espaciais ou estéticas, obras como a do The Atlas Group tornam-se numa actividade de crítica cultural.

Raad vê a esta luz o trabalho de artistas como Sherrie Levine, que, no início da sua carreira, nos anos 1970, fotografou a partir de reproduções em catálogos uma conhecida série de imagens de Walker Evans da década de 1930, encomenda da Farm Security Administration para um levantamento sobre as condições de trabalho em quintas.

Levine apresentou os seus trabalhos pela primeira vez em 1981 numa exposição da recém-inaugurada Metro Pictures Gallery intitulada “After Walker Evans”. Para Raad, o processo desta artista nada tem a ver com as noções de originalidade, citação, apropriação ou palimpsesto exploradas pelos discursos críticos, nomeadamente os ligados ao pós-modernismo. “Quando se lê o que ela disse sobre esses trabalhos, fica-se com a impressão de que a dela era ‘A’ fotografia, como numa tentativa de ressuscitar o Walker Evans pela emergência do duplo” (Ibidem), diz Raad.

A questão do duplo, ou *Doppelgänger* – tema fundamental nos discursos em torno do Gótico, por essência ligado às incursões do passado no presente, ou seja, às assombrações, que são regressos, repetições ou duplicações: não existindo um Gótico original e tratando-se, este, de uma cadeia de revivalismos, “cada um baseado numa ideia fantasiada do anterior” (Spooner, 2006), como forma, o Gótico depende dos duplos – é ele mesmo sempre um duplo. Spooner (2006) fala em contrafacções, explicando que a própria expressão revivalismo contém a ideia de qualquer coisa que vive uma segunda vez, que assume ou dá nova vida, e afirmando: “A noção de revivalismo pode ser vista como implicando uma reapropriação e reinvenção de formas anteriores, mais do que uma simples repetição. Donde que os discursos do Gótico contemporâneo possam ser vistos como relacionando-se com uma tradição gótica anterior, apesar de expressarem por vezes um leque de agendas culturais completamente distinto.” (Spooner, 2006, p. 11-12) A leitura de Raad vai mais longe.

Para Raad as sucessivas camadas numa obra como a de Sherrie Levine tentam trazer as anteriores volta como numa ressurreição: “Há uma diferença entre apropriação, adaptação, repetição e ressurreição. Talvez [...] uma das funções do artista seja ressuscitar a tradição e a Cultura.” (Rato, 2007)

Simples repetições, estariam, efectivamente, a produzir apenas “falsa Cultura” (Ibidem), mas, para Raad, construções elaboradas – como as do Atlas Group – produzem, na verdade, factos – factos que só podem emergir através da criação artística; “factos estéticos” (Ibidem).

No caso de Rui Chafes, esses factos estéticos surgem na forma de armas, armaduras e máscaras de aspecto medieval, máquinas para o corpo que são elas próprias corpos, organismos bizarros, gaiolas, portas, sarcófagos, urnas, embriões, esqueletos. Numa grelha de leitura como a sugerida por Raad, ao assumir como referências, por exemplo, os romantismos herdeiros do Sturm und Drang (1767-1785) e ao retomar e reinterpretar formas e princípios de um passado antigo ou mesmo arcaico, Chafes opera, no fundo – tal como Raad –, como um reparador de buracos negros, retecendo as ligações de um fio histórico quebrado.

Tal como no cânone do Gótico literário – onde há quase sempre um Mal a exorcizar, uma injustiça a repor –, Chafes dispõe-se a sanar os efeitos de um advento-trauma: o Modernismo, tentando reverter determinados aspectos de ruptura por ele introduzidos; é por isso que recuamos a um tempo anterior. Recuamos a um passado que surge não como espaço de terror, a estrangular o presente, impedindo-nos de seguir em frente – como tantas vezes acontece também no cânone literário –, mas, antes, a um passado como ideal perdido.

É um regresso sem qualquer intenção derrisória. Na verdade, a obra de Chafes opõem-se em muitos aspectos ao *mainstream* do Novo Gótico, nomeadamente aquele que mais directamente se relaciona com o presente multimediático de uma sociedade do espectáculo feita de imagens placebo (Debord, 1996), raramente preocupado com a transcendência espiritual e a nostalgia histórica (Spooner, 2006) – questões centrais na obra de Chafes. É que não é à literatura mas à arquitectura gótica que Chafes vai beber. E esta, “é sempre nostálgica e idealista” (Spooner, 2006, p. 18).

## II. O tempo perdido

### 1. Irracionalismo: a via subterrânea

Em 1995 Rui Chafes fez para a editora Assírio & Alvim um livro que pode ser lido como gesto-revelação, o levantar de uma ponta da cortina sobre o fundamentos teóricos da sua obra. Intitulado *Würzburg Bolton Landing*<sup>7</sup>, este “objecto de paixão” (Chafes, 1995, p. 7), como escreve o escultor numa brevíssima nota introdutória, é uma antologia de textos que o próprio assinala como incontornáveis para a compreensão das suas motivações e premissas enquanto artista. Textos fundadores de uma obra em que pensamento e fazer artístico são encarados como uma e a mesma coisa e em que cada escultura é vista como não mais do que uma forma de apresentação desse mesmo modelo.

O primeiro desses textos, um excerto de *Die versiegelte Zeit – Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*, do realizador Andrei Tarkowsky, é particularmente afirmativo: “A arte da segunda metade do século XX perdeu o seu segredo. O artista do nosso tempo quis, subitamente, um reconhecimento rápido e total, um pagamento imediato por aquilo que realizava no campo espiritual” (Tarkovsky, 1995, p. 9), escreve Tarkowsky. Continuando: “A chamada Arte Moderna, na sua maior parte, é apenas uma ficção, pois assenta no pressuposto erróneo de que o seu método se poderá tornar o significado e a finalidade da arte.” (Ibidem)

Nas palavras de Tarkowsky (1995), “os problemas levantados pela dita Vanguarda só puderam resultar de uma época de mudança, que pôs em causa todas as normas e ideais de Beleza herdados” (p. 9) e as artes plásticas terão sido “as mais fortemente atingidas” (Ibidem): “Elas perderam consideravelmente a espiritualidade que até então lhes era inerente, sem ganhar, logo a seguir, uma nova espiritualidade.” (Ibidem)

---

<sup>7</sup> Würzburg é a cidade onde viveu e trabalhou Tilman Riemenschneider, artista alemão da Idade Média frequentemente referenciado por Chafes; Bolton Landing é o nome do terreno em Nova Iorque onde o escultor David Smith construiu o seu *atelier*

Tarkowsky fala a partir dos contextos que na Rússia socialista levariam ao surgimento da vanguarda construtivista e suprematista. Ao fazer suas estas palavras, Chafes está, contudo, no fundo, a abri-las sobre outras realidades. Por exemplo, sobre os processos de mudança que a partir de meados do século XVIII levariam ao que se entendeu como o Mundo Moderno – aquele que, já na segunda metade do século XX, segundo proclamado por autores como François Lyotard, Zygmunt Bauman e Gilles Lypovetsky, desembocaria numa pós ou hiper modernidade. Uma realidade que “simplificada ao extremo” (Lyotard, 2003, p.1122), se traduziria “numa incredulidade perante as metanarrativas” (Ibidem).

A progressiva expansão da Revolução Industrial a partir da Inglaterra setecentista, por um lado, a Revolução Francesa (1789-1799) e a I Guerra Mundial (1914-1918), por outro, estão entre os acontecimentos mais imediatamente definidores do que seria o arranque do modernismo na Europa Ocidental. Os acontecimentos mais determinantes para o advento de uma “ruptura na tradição” (Gombrich, 205, p. 499), profundamente redefinidora não só das condições em que viviam e trabalhavam os artistas como do próprio entendimento do que era e que propósitos servia a arte.

Num momento em que uma sociedade agrária dava vez a uma sociedade industrial, em que o trabalho manual dava lugar à produção mecânica, em que a oficina começava a desaparecer para se ver substituída pela fábrica e em que técnicas como a da fotografia tornada instantâneo – fotografia: o “primeiro meio de reprodução realmente revolucionário” (Benjamin, 2006, p. 215) – abriam novas vias na forma de olhar, representar e experimentar o mundo, o artista via-se confrontado com novas dificuldades, nomeadamente as angústias associadas ao estabelecimento da arte enquanto veículo de expressão de uma individualidade, postulado afirmado num momento em que se entendeu que a arte perdera todas as demais finalidades reconhecidas em épocas anteriores.

Por oposição ao modo primitivo de integração da obra de arte no contexto da tradição – em que a existência aurática da obra de arte não se separava nunca totalmente da sua função ritual no seio de cultos mágicos ou religiosos –, Walter Benjamin (2005) identificaria a possibilidade de reprodução técnica da obra de arte

como o momento da emancipação primeira desta de uma “existência parasitária do ritual” (p. 214-215).

Mas os últimos movimentos estéticos oitocentistas e os primeiros movimentos estéticos novecentistas desenvolveram-se não só tentando acompanhar a modernidade mas também como reacção e revolta contra os pressupostos desta (Pan, 2001). Por outro lado, não polarizaram apenas posições de dois lados de uma barricada, uma eminentemente progressiva, supondo que a evolução se faz de um mundo tradicional para um mundo moderno, levando a um declínio irreparável da tradição e vendo nos desenvolvimentos tecnocientíficos uma mudança fundamental na vida humana, outra, eminentemente primitivista, defendendo que o progresso não supunha uma mudança fundamental na condição existencial do homem; entre um lado e outro, houve territórios mistos, em que uma posição política progressiva coincidiu com tentativas de manutenção de princípios à partida conservadores, como a defesa do oculto, do mito e do ritual como experiências humanas cruciais (Ibidem).

Num momento de cisão fundamental no pensamento europeu, podemos reconhecer um lado vitorioso: o da via racionalista. Podemos também entender que é a esta vitória – ou seja, à prevalência da recusa de uma metafísica, inerente à obra de arte mas contrária a todos os princípios racionalistas – que Tarkowsky (1995) se refere quando fala numa época de mudança que levaria à entrada em perda de uma espiritualidade essencial. Contudo, ainda que muitas vezes tornada subterrânea, as vias mais irracionais persistiriam.

Chafes está com Tarkovsky. Para Chafes, tal como para Tarkovsky, o segredo da obra de arte é uma forma de espiritualidade, um silêncio ou mutismo que “não dita nada, não obrigada a nada” (Blanchot, 2003, p. 16), mas no qual um dedo se aponta ao desconhecido, deixando passar “o estremecimento das forças sagradas, essas forças que, pelo horror e terror, abrem o homem a regiões estrangeiras” (Ibidem, p. 30).

Mas, falar em segredo, desconhecido ou espiritualidade não implica um abraçar religioso. Chafes deixa-o claro numa outra obra fundamental à compreensão do seu entendimento sobre o fazer artístico: na introdução de *Fragmentos de Novalis* (2000), em que afirma este romântico alemão como uma das bases estéticas mais importantes para o seu trabalho de escultura, Chafes diz considerar pelo menos duas



maneiras de o ler: “Uma mística/religiosa/espiritualista; outra poética/literária/agnóstica.” (Chafes, 2000, p. 9)

Escreve Chafes: “A leitura mística/religiosa/espiritualista parece-me sempre muito redutora [...] empobrecedora, por limitar esta linguagem seminal a uma forma elevada de dizer o oculto místico, o medo iniciático. A segunda hipótese é, em teoria, puramente literária e poética e introduz-nos a dimensão agnóstica de toda a literatura, o que é, em última instância, o mais alto critério para a sua avaliação. Só o que é leve e liberto consegue voar, mesmo provindo do mais escuro medo, do mais fundado mistério, da mais obscura consagração.” (Ibidem, p. 10)

É através desta moldura, entendendo que o “o mundo é uma invenção do Homem” (Ibidem) e que o modelo de diversificação desse mesmo mundo se rege pelo modelo de diversificação do próprio Homem, que devemos olhar para o trabalho de Chafes e para o que ele define como fé, conceito por vezes muito próximo de se ver – mal – interpretado na sua obra como dizendo respeito a uma fé católica ou cristã.

Chafes não retoma o Romantismo na sua via pietista mais mórbida – procura nele o lastro de uma via irracionalista tornada subterrânea durante grande parte do século XX. Uma via irracionalista, que, no seu caso, em vez de desmesura e desregramento formal, se faz contenção, distanciamento e rigor, um certo tipo de neutralidade formal – já longe da procura de libertação do inconsciente reprimido e da dissolução do eu dadaísta e surrealista, com as suas justaposições estéticas destinadas a “explodir na cara do público, enfatizando fugazes simultaneidades ou incongruidades dinâmicas” (Stoor, 2004, p. 29).

Irracionalismo também não exactamente na afloração dionisiaca máxima do grotesco ou abjecto explorado por pós-minimalistas norte-americanos como Paul Thek nem revestido do ritualismo exacerbado feito egocentrismo wagneriano que se poderá encontrar na obra de um continuador da mesma via como Matthew Barney. Na sua austera elegância, a obra de Chafes, como veremos, aflora os princípios do grotesco e informe por detrás do gesto destes autores, mas numa redução destes princípios à sua essência, tão simplesmente por via de um “casamento de opostos” (Ibidem) que enfatiza “o laço que existe entre coisas ou sentimentos incomensuráveis” (Ibidem).

Chafes toca os territórios do grotesco, do abjecto e do informe sem se instalar em nenhum deles, circulando pelas margens e zonas cinzentas, abrindo ou instalando espaços liminares que renunciam à explosão orgiástica, sublimando-a.

Para Chafes – e na obra de Chafes – rigor formal e simetria não se opõem aos princípios espirituais da vertigem romântica: “É um mal entendido confundir romantismo com expressionismo e liberdade ou imprecisão formal. A contenção, a disciplina, o rigor formal e técnico, são a maneira possível de demonstrar uma ideia plástica e poderão ser até elementos anti-clássicos. A sua raiz não se encontra na necessidade ordenadora e niveladora do mundo, mas sim na continuação dos princípios naturais, vegetais e orgânicos da construção do mundo. A cristalização da natureza, o caminho para o sublime.” (Melo, 2006, p. 120)

Precisamente, reside na particular forma como articula extremos a idiossincrasia e peculiar radicalidade do seu projecto, indissociável da escolha de um material como o ferro para a escultura contemporânea e indissociável, sobretudo, das questões levantadas pela maneira como tem vindo a trabalhar este material, num entendimento raro do que podem ser noções como a de desmaterialização da obra de arte (Chandler e Lippard, 1967) – no fundo, e apesar de todas as evidências em contrário, um conceito central para uma prática artística fundada sobre a ideia da obra de arte como catalizador ou tûmulo de forças, herdeira de uma arte xamânica, vinda do romantismo de ramificação medieval, e que, como veremos, se insurge contra a ideia de uma obra de arte confinada à sua materialidade.

## **2. Demiurgos e alquimistas: de Paul Thek e Joseph Beuys a Matthew Barney e Rui Chafes**

Quando em 1966 dedicou a Paul Thek *Contra a Interpretação*, o seu primeiro livro de ensaios e uma das suas obras maiores, Susan Sontag (2004) estabelecia um marco para uma contemporaneidade interessada na metafísica e no poder encantatório da obra de arte. Uma contemporaneidade que reduziria a interpretação à “maneira moderna de entender o mundo” (Sontag, 2004, p. 26), não mais do que “uma homenagem que a mediocridade presta ao génio” (Ibidem). Ficaria uma frase-manifesto: “Em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte.” (Ibidem)

Foram as palavras da ruptura com o cânone do pensamento crítico do pós-guerra – nomeadamente na voz de autores como Clement Greenberg –, assim visto como uma espécie de empirismo bacoco e hiper-racionalista, fixador de sentidos protocolares irremediavelmente agarrado à dissecação do conteúdo e da forma e, por isso, submerso num mundo espectral de significados secundários, eternamente alheio à luminosidade da coisa em si. “O que é importante hoje” (Ibidem, p. 10), escreve Sontag, “é recuperar os nossos sentidos. Temos de aprender a ver mais, a ouvir mais, a sentir mais” (Ibidem).

No princípio de 2009 o Museu Reina Sofia, de Madrid, associou-se a outros museus internacionais que procuram reintegrar Paul Thek, hoje pouco conhecido, nos principais discursos estéticos<sup>8</sup>: pintura seguida de desenho seguido de escultura seguida de colagem seguida de instalação; referências à Antiguidade e ao romantismo feitas através da BD; o maior rigor académico com a mais calculada displicência formal, o natural mais intocado com o construído mais sofisticado, o carnal extremo com o asséptico mais *sleek*.

Liberdade, irreverência, subversão, dissipação de fronteiras, erotismo, o mundo inteiro fundido numa procissão de êxtase dionisíaco: face à obra de Thek é fácil perceber a que se referia Sontag (2004).

Na montagem do Reina Sofia, a exposição abria com as duas séries de esculturas que Thek desenvolveu a partir de 1964, para a sua primeira exposição na Stabler Gallery. Chamou-lhes *Meat Pieces* e *Body Casts*, posteriormente genericamente designadas como *Technological Reliquaries*: simulacros de carne feitos em cera e expostos dentro de mostruários de pléxiglas e ferro. Peças pequenas e simples, de início, mas que, ao longo do tempo, se foram transformando em estruturas cada vez mais sofisticadas, as maiores com perto de dois metros de altura, como cápsulas vindas do – ou a enviar para o – espaço, arqueologia de um tempo por vir escrita numa espécie de idiolecto que, entretanto, (re)aprendemos todos a falar.

O *cyberpunk* e *cibergótico* dos anos 1980 haveriam de ser assim, com a transpiração seca de um limbo entre o passado e o futuro, o *high* e o *low tech*, o

---

<sup>8</sup> Apresentada no Reina Sofia entre 6 de Fevereiro e 20 de Abril de 2009, a exposição veio do ZKM Museum für Neue Kunst, de Karlsruhe, sob o título *Paul Thek – Artista de Artistas*, uma retrospectiva com mais de 300 obras

humano e o tecnológico, o açúcarado e o repugnante, o onirismo mais *naïf* e idílico face à vulgaridade mais baixa, quase obscena.



**Figura 3** *Self-Portrait as a Pyramid* (1966-1967), de Paul Thek

O molde de um rosto – supostamente o de Thek –, pintado de cor de rosa, língua com *piercing* de fora; um braço decepado revestido com uma armadura feita de asas de borboleta; um pé amputado e enfiado dentro de uma sandália de cabedal, como um anjo ou um guerreiro romano: muito se especulou sobre a base católica dos *Technological Reliquaires*. Thek, que visitara as catacumbas de Palermo, falaria do impacto da visão de mais de oito mil corpos expostos em sarcófagos de vidro, a decorar o espaço como flores: "[As minhas esculturas] são agnósticas. Não levam a lugar nenhum, excepto, talvez, a uma espécie de liberdade. A dissonância das duas superfícies, o vidro e a cera, agrada-me... Espero que tenham a inocência dessas criptas barrocas da Sicília." (Swenson, 1996) Em Palermo, Thek terá aberto um dos sarcófagos e pegado naquilo que lhe pareceu um pedaço de papel mas que era, na verdade, carne seca: "Senti-me estranhamente aliviado e livre. Aceitamos a nossa qualidade de objecto intelectualmente, mas a aceitação emocional [desse facto] pode ser uma alegria." (Ibidem)



**Figura 4** *Tar Baby* (1975-1976), de Paul Thek

Thek descrevia-se como Goethe – “cientificamente panteísta, poeticamente politeísta, moralmente monoteísta” (Ibidem) – e norteava-se pelo modelo apolíneo-dionisiaco proposto por Nietzsche (2004) em *A Origem da Tragédia*.

Esta é a via das práticas artísticas de Matthew Barney e Rui Chafes, que começaram a expor sensivelmente na mesma altura<sup>9</sup>, uma via não de comunicação visual mas de magia visual: a via de um autor como Joseph Beuys, pouco mais velho do que Thek.

É Beuys, com os seus objectos do quotidiano imbuídos de radiação transcendental, a figura que se insinua em cada etapa do conhecido *Ciclo Cremaster*, trampolim de Barney para a fama. É também a escultura de Beuys que se insinua sempre por detrás da escultura de Barney, uma escultura a que os filmes servem de veículo, ou, mais correctamente, a que os filmes – enquanto acção – dão origem<sup>10</sup>.

No paradigmático *Cremaster 3* (2002), episódio nuclear do ciclo – mas o último a ser apresentado ao público –, esta filiação surge explicitada. Tomando como cenário e personagem principal o emblemático Chrysler Building, um dos símbolos

---

<sup>9</sup> Rui Chafes nasce em 1966 e Matthew Barney em 1967, tendo ambos começado a expor a partir de meados da década de 1980

<sup>10</sup> Entre 26 de Outubro de 2006 e 12 de Janeiro de 2007 o Museu Guggenheim de Berlim apresentou a exposição *All in the present must be transformed – Matthew Barney und Joseph Beuys*, que pela primeira vez trabalhou os paralelismos entre as obras de Beuys e Barney, nomeadamente o uso metafórico de materiais, a crença na metamorfose e a relação entre acção e documentação

máximos do modernismo norte-americano, Barney encena um combate entre forças antagónicas, concorrentes à morte num processo de procura de transcendência espiritual em que a história da construção do Chrysler retoma o mito da construção do Templo de Salomão por Hiram Abiff.

De um lado, o escultor Richard Serra é O Arquitecto, ou Hiram Abiff, aquele que detém o conhecimento dos mistérios do universo. Do outro lado, o Aprendiz Iniciado é Barney, que acaba por matar o Mestre, até ser ele próprio morto pelo edifício em construção.

Num pesadelo que flui ansiosa e obsessivamente entre o *gore* e um *slapstick* assombrado ao fundo por *derbys* mortais, mulheres-felino, não-mortos a erguerem-se das tumbas e cavalos putrefactos a correr vestidos de época, a facção de Barney – e, com ele as grandes forças irracionais do arcaico (por exemplo, na forma dos mitos celta encenados no filme) –, vence a facção mais racionalista de Richard Serra no seu próprio território, simbolicamente, o museu Guggenheim, onde Beuys fez em 1979 a sua grande exposição norte-americana e onde decorre parte da narrativa deste episódio, com cada andar da grande espiral do museu – exemplo paradigmático da arquitectura enquanto escultura e do museu enquanto obra de arte – a surgir como etapa de um hiperjogo de sensualidade e violência bárbara.

Persegue-se aqui, no fundo, a libertação alegórica das mesmas energias que na obra de Chafes. Só que Chafes não se rege pela lógica de espectacularidade operática de um presente multimidiático e sicofântico, embrulhado em papel de seda; assume, antes, e ao extremo formal, a perspectiva platónica de que a novidade não existe, de que o que existe é a recordação, e de que novo é aquilo que possuímos de mais antigo. Muito programaticamente, Chafes recusa até o reconhecimento de um mundo que lê como de mero entretenimento. Para ele é uma questão de liberdade, uma liberdade entendida não como poder ter mas, antes, como poder não ter – para ele a questão está na renúncia como forma de alcançar, está em prescindir do que está perto para tocar o que está mais longe.

Dentro de um mesmo campo de operação, confrontamo-nos, pois, com o oposto formal de Barney. Como que virando uma luva do avesso.

“A maior parte da minha geração liga-se à realidade e isso aborrece-me. Interessa-me exclusivamente uma arte que formula um mundo próprio. [...] para mim põe-se a questão: como pode acontecer uma escultura num espaço de tal modo que [...] surja uma abertura para um outro mundo, que seja efectivamente uma libertação desta vida quotidiana?” (Drathen, 2005, p. 157) , pergunta Chafes. “Quero criar pontos baixos, foscos e ásperos, que não resvalem e não possuam nada de entretenimento. Quero resistir a este mundo digital, colorido, transparente, escorregadio. [...] É este o meu ponto de transcendência e, a partir daqui, pode começar a viagem. É o ponto da absoluta paragem.” (Ibidem)

Um século e meio depois de Baudelaire (2002) decretar que a insistência no presente e no fluxo da vida quotidiana seria a essência da modernidade na arte e num momento em que, quase paradoxalmente, o mesmo Modernismo por ele vivido começa a ser-nos proposto como a nossa antiguidade (Lewis, 2007), vozes como a Bruno Latour (1991) ou Donna Haraway (1992) falam agora na urgência de um posicionamento “amoderno” (Latour, 1991) como forma necessária de nos libertarmos de noções da história, da ciência e tecnologia como paradigmas do racionalismo, sublinhando que o iluminismo não redundou mais do que na reprodução de uma imagem do Mesmo (Haraway, 1992).

Precisamente, podemos entender que o que Rui Chafes faz no início da sua carreira ao assumir o Romantismo alemão como referência central é lançar-se ao encontro de um seu posicionamento amoderno.

Por oposição à perspectiva *baudelairiana* – e, em certa medida, também à perspectiva contemporânea de um Barney –, Chafes mantém em relação a quase tudo o que se segue ao primeiro-modernismo – um modernismo utópico, ligado à Forma –, um cepticismo que, tal como o de Tarkowsky, é quase total. Afirmando: “Não acredito que haja uma evolução na Arte. E não me parece que a minha posição seja anacrónica. Acho é que andamos a apanhar os ramos secos dos modernismos, os *ready-mades* de *ready-mades* de *ready-mades*. São os maus alunos de Duchamp que continuam a acreditar que é possível fazer alguma coisa de novo. Mas são já as cinzas do cinzeiro.” (Guerreiro, 2005, p. 126-127)

É uma posição que arrisca o esteticismo de uma consumação última da arte pela arte, recusando a via de uma sua politização com que o comunismo respondeu ao

*fiat ars – pereat mundus* fascista (Benjamin, 2006, p. 239-241). Mas Chafes acaba por resgatar Duchamp, afirmando que, com a sua investigação a respeito da aura dos contextos museológicos, foi o primeiro e último, o único artista que soube colocar-se entre uma via analítica e uma via irracionalista, parando “a tempo” (Pinharanda, 2005, p. 124) depois de dezassete *ready-mades* e de uma obra “evidentemente bífida” (Ibidem): *Étant donnés: 1º la chute d'eau, 2º le gaz d'éclairage...* (1946-66).

Esta obra surge, assim, para Chafes como um beco sem saída, consequência de uma vontade de democratização do pensamento decorrente dos princípios político-filosóficos lançados pela Revolução Francesa. E Chafes defende, de facto, que nada há de democrático no fazer nem na recepção do fazer artístico, mas numa atitude diferente da das vozes do romantismo que acabariam associadas ao proto-fascismo e ao nazismo alemão: cita Bruce Nauman quando diz que artista é aquele que revela as verdades místicas do mundo, apanhando forças que andam no ar e “despoletando-as em algumas pessoas” (Faria, 2005, p. 134).

Seguindo a matriz germânica, Rui Chafes opõe a sua ideia de Cultura – ou *Kultur* (relativa a uma tradição) – a uma ideia de Civilização – ou *Zivilisation* (associada ao mundo positivista do progresso). Mas, apesar de assumir Nietzsche como um dos seus autores de referência, rasura do seu discurso um termo como *Übermensch* (super-homem) – um dos conceitos centrais da filosofia *nietzscheana* e, de novo, um conceito utilizado para forjar o mito da superioridade ariana. Chafes inclui invariavelmente no seu discurso, isso sim, uma ideia de auto-superação como fundamental, ideia que, na sua concepção do fazer artístico, passa por uma negação do ego e uma abolição da auto-expressão, que vê como um facilitismo, “o reverso da medalha do sistema democrático e liberal” (Guerreiro, 2005, p. 128).

É que, para Chafes – e isto foi também muitas vezes foi mal entendido –, o artista não é um tipo superior de homem, “apenas uma voz” (Faria, 2005, p. 141): “Superior ao homem é a forma, que é a maneira mais elevada de transmitir qualquer modo de pensamento. O artista poderá ser a voz dessa forma. Por isso é que o artista tem de ter pudor, não pode projectar na obra todos os seus problemas e interesses pessoais” (Ibidem).

A obra como mentira, como mundo construído, absolutamente artificial: é assim que se atinge a “pureza olímpica” (Guerreiro, 2005, p. 127), o momento em que



“todas as portas estão abertas” (Ibidem) – o momento em que uma dança supra-humana acontece sem precisar de um chão (Kleist, 2009).

É uma trama de pensamento apertada e que, ao longo do percurso de Chafes, passou por um destilar do sentido romântico da arte. Por progressiva decantação, este acabou por assumir maior proximidade com a lógica por detrás da escultura medieval, quando a identidade do escultor se fundia, incógnita, na colectividade dedicada à construção de uma igreja ou catedral – o lugar da obra de arte antes do museu. É, aliás, espelhando-se no pensamento escolástico – e não na sensibilidade pietista romântica mais mórbida – que Chafes fala da arte como uma forma de fé, uma forma de fé redentora mas que não tem que ser ritualizada ou socializada.

“Nunca fiz nenhum trabalho sobre religião, acredito na arte como sendo o único deus, capaz de salvar feridas do mundo. Em suma, acredito na arte, que é uma coisa que hoje em dia não se usa. (...) Acredito na palavra redentora, acredito que a arte é local de silêncio no meio do caos do mundo mediático. (...) acredito que se deve continuar a transportar a chama que vem do passado, não penso contudo que seja messiânico no sentido de querer salvar as pessoas.” (Chafes, 2005, p. 95)

Qual, então, a ligação mais essencial de Chafes ao Romantismo? “Os Românticos propunham princípios de vida individuais, os mais simples, numa época de altíssimos progressos técnicos, da industrialização que se aproximava. Estou a pensar partindo de uma atitude: do velho princípio da individualidade contra a massificação e a uniformização, poder-se-iam colocar questões muito pertinentes, em face da actual globalização. O individualismo está em primeiro lugar para mim. (...) a civilização é a acomodação à massificação e ao positivismo. É preciso criar um contrapeso. Noções diferentes de tempo e de espaço são de vital importância. É necessário haver solitários, loucos desviados, lobos com alma, desadaptados que se oponham à esteira da homogeneidade.” (Drathen, 2005, p. 155-156)

Solitários e desadaptados, talvez como aqueles a que chegou Agamben (2008) quando se pôs à procura do que quer dizer ser contemporâneo.

“Todas as eras, para aqueles que experienciam a contemporaneidade, são obscuras. O contemporâneo é precisamente a pessoa que sabe como ver esta obscuridade” (Agamben, 2008, p. 44), diz Agamben, concluindo que, assim, “ser

contemporâneo é, primeiro e antes de mais, uma questão de coragem, porque implica ser capaz não apenas de fixar o olhar firmemente na escuridão da época, mas também discernir nela uma luz que, enquanto dirigida a nós, infinitamente se distancia de nós” (Ibidem, p. 46).

Trata-se não de uma forma de inércia ou passividade, mas, pelo contrário, de um envolvimento individual ao mais alto nível: “O contemporâneo é a pessoa que entende a escuridão do seu tempo como algo que lhe diz respeito.” (Ibidem, p. 45)

Num mundo que diz que “sempre esteve e estará errado, sujo, escuro, desconfortável, torto” (sem autor, 2005, p. 108), Chafes só pode defender que a arte é feita de uma substância exterior ao mundo: “Ela é Forma, Silêncio e, às vezes, uma certa forma de Beleza.” (Ibidem, p. 109) Neste sentido, não poderia acreditar numa objectualidade da obra arte, ideia que recusa terminantemente: “Na escrita, lê-se o texto, vê-se a Forma, não nos detemos na tinta que é utilizada (o fundamental é a Ideia). Na escultura vê-se a Forma, não nos detemos no material (o fundamental é a Ideia). Interessa-me a Ideia, não a matéria suja e errada.” (Ibidem, p. 104-105)

Poderia encontrar-se aqui um paradoxo, no facto de alguém que assume uma desconfiança platónica na matéria optar por uma das mais densas matérias do mundo como material para a escultura. Mas, sendo exclusivo, o uso que Rui Chafes faz do ferro não é fetichista, havendo, na realidade, um anti-fetichismo na maneira como o trabalha. Claramente, por exemplo, na forma como serializa esculturas. Por um lado, podemos ver nessa dedicação exclusiva uma forma de recusa da suposta liberdade da era da razão, traduzida na utilização pluralista dos mais diversos materiais e lógicas de criação por um mesmo artista que “poderia fazer arte simbólica de manhã, arte clássica à tarde – e filosofia da arte à noite” (Danto, 1999), nas palavras com que Arthur Danto retoma a tese do fim da arte de Hegel [“Tenho pouco a ver com os artistas que trabalham primeiro com a madeira, depois o vidro, depois o gesso, sempre a explorar os materiais e as suas potencialidades. Para mim o ferro é uma caligrafia” (Rato, 2007), diz Chafes]. Por outro lado, lança-se a si e ao observador o mais elevado dos desafios: encontrar no peso a leveza, encontrar na estaticidade a maior fluidez.

Vamos, no fundo, ao encontro da identificação de qualquer coisa próxima do carácter coisal, da coisalidade – ou *Dinghaft* – que Heidegger identificava na obra de arte, reconhecendo que, manifestamente, a coisa – ou seja, a obra – não é apenas o

somatório das características ou propriedades dos elementos que a compõem; a coisa – ou seja, a obra de arte – é aquilo à volta de que se reúnem essas propriedades; é o núcleo, “o que subjaz e já existe sempre” (Heidegger, 2008, p. 16). Mas, ao contrário do que é mais corrente nos discursos envolvidos na persecução de uma desmaterialização da obra de arte, Chafes demonstra uma “extrema fidelidade ao objecto” (Caldas, 2000, p. 125); acredita que, apesar de tudo, a realização plástica é necessária. “Necessária para demonstrar o Vazio, a impossibilidade de construir um objecto real” (sem autor, 2005, p. 106): “Não acredito em objectos, mas sei que só posso demonstrar a sua Ideia por meio de objectos” (Ibidem).

Seguindo esta lógica, faz sentido, ou tornar-se-à mesmo inevitável, recusar a materialidade do próprio ferro, estabelecendo-o mais como força dinâmica do que como matéria. Isso é possível, antes de mais, por associação ao fogo, que está tão presente na sua génese natural, violentamente energética, como nas sucessivas etapas da sua transformação por acção humana. Por outro lado, mantendo-se também sempre presente a possibilidade de refundição, teremos que aceitar um carácter não definitivo – antes implicitamente transitório – mesmo para a mais monumental realização em ferro.

### **3. O ferro: força dinâmica**

Há uma conotação demiúrgica no gesto de quem usa o fogo para alterar o ferro. Mas, dentro do demiurgo, aquele que cria, está também o alquimista, aquele que mistifica. Rui Chafes, o alquimista, manipula o peso do ferro para encontrar nele a leveza. Mas não só: também para encontrar nele o fio de uma História que, naturalmente, passa pela História da Arte, mas que se liga a um fio mais longo e abrangente, serpenteando através de uma História geral da humanidade, projectando-se em eterno retorno não ao longo de décadas nem séculos, mas de milénios.

O local onde um artista trabalha pode ser um espaço extremamente revelador. Ao visitar o *atelier* de Giacometti, Genet (1999) surpreendeu-se com a escuridão, a sujidade, o pó nas janelas, as garrafas velhas de terebentina à mistura com as paletas dos últimos dias e a beleza modesta da tijoleira como chão, outrora em terra, do quarto adjacente à zona de trabalho, aquele, que, até ao fim, seria a única casa do artista e da sua mulher, Annette. Depois de 20 anos de carreira Rui Chafes tem hoje o

mesmo *atelier* onde começou a trabalhar ainda antes de entrar para a então Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa – hoje Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa: uma espécie de oficina nas traseiras de uma casa de família no Guincho.

Uma porta de correr em ferro, como a de uma garagem, abre para uma divisão rectangular, não muito comprida nem larga, chão de cimento exposto. Ao cimo de uma das paredes, uma janela horizontal relativamente estreita. Por baixo, um relógio de parede e, por baixo deste, uma bancada de trabalho. Na outra ponta da divisão apenas uma banqueta de madeira onde nos sentamos.

“Estou aqui todos os dias a aprender com o ferro”<sup>11</sup>, diz-nos Rui Chafes. Diz-nos também que esta é a pergunta que nunca lhe fizeram: o que é que o ferro tem para ensinar?, o que é que se aprende com ele? As outras perguntas depois dela não importam, interessam as respostas:

– *Aprende-se a lidar com a história mais antiga do mundo, uma história milenar de morte e vida, subsistência, ataque e defesa, aprende-se a lidar com o tempo das alfaías agrícolas e a velocidade das balas, dos comboios e dos aviões a jacto, com a energia de um minério que é tão ancestral que vem do fogo do centro da Terra, com o anonimato de um artista do Gótico tardio, com o lastro da Revolução Industrial e com a ruptura modernista. Aprende-se a lidar com uma tradição.*

– *Sempre procurei no ferro a leveza, ou o contrapeso. Agora estou à procura da extrema leveza do ferro: fazer vento, fumo, espuma. O vento enquanto voz. A voz de deus é o vento a passar pelas folhas das árvores. É uma experiência a caminho da escultura invisível. Nunca quis apresentar um objecto em ferro mas uma presença no espaço. Nunca acreditei em objectos, que são apenas formas de apresentação de um modelo de pensamento.*

– *No meu caso concreto, as esculturas são uma luta contra a morte no sentido de serem uma luta contra a gravidade, o peso e a força que nos puxa para baixo. Por*

---

<sup>11</sup> Todas as citações atribuídas nesta secção a Rui Chafes provêm de uma entrevista realizada durante uma visita ao atelier do artista dias antes da inauguração da exposição *Eu Sou os Outros*, que esteve na Galeria Graça Brandão entre 23 de Novembro de 2007 e 5 de Janeiro de 2008; a entrevista, a que recorro também noutras secções, foi apenas parcialmente publicada num texto no suplemento *Ípsilon* do jornal *Público* de 7/12/2007

*isso é que muitas vezes não tocam o solo ou, se o tocam, fazem-no de um modo fugaz, suspenso, elástico. A escultura, pelo menos no modo como a entendo, está entre. Entre a materialidade ou não, a gravidade ou não.*

*– Não sou fetichista. Para mim os objectos podem ser substituídos. Por isso é que trabalho em séries. Faço 20 – são só tentativas sucessivas de explorar as possibilidades de um pensamento plástico. É disso que se trata nas artes plásticas, de explorar um pensamento sensorial. E o anti-fetichismo é eu saber que apesar de trabalhar há 20 anos com o ferro todos os dias estou a aprender coisas novas com ele.*

Há também uma narrativa milenar por detrás dos ensinamentos deste material que atravessa toda a história do Ocidente, chegando até nós através dos grandes colectivos de trabalho da Idade Média e do Antigo Regime, para só no princípio do século XX, já bem para lá da Revolução Industrial, começar, finalmente, a passar do plano industrial para o artístico.

*– O ferro é uma tradição milenar, mas também uma tradição de hoje, do século XX. Os modernistas, para além de destruírem a linguagem do Ancien Régime, trouxeram para o artístico muitos materiais que, no Ocidente, não eram usados nesse plano. Hoje no ocidente, o ferro é aceite como material artístico, nos anos 10 não era. É uma tradição milenar, mas também uma tradição recente a da escultura em ferro. O meio artístico de hoje tem muito a ver com a Revolução Industrial. Mies van der Rohe e o modernismo na arquitectura são possíveis por causa do ferro, da indústria, que alterou completamente o lançamento de vãos, por exemplo. Portanto, com o ferro, aprende-se a lidar com uma tradição milenar, mas também uma tradição recente.*

Voltamos sempre à História que este material traz consigo e que, inesperadamente, pode fazer-nos questionar muitas das noções que temos aplicado à obra de quem o usa – a questão da memória, por exemplo. Percorremos um caminho em tudo diferente daquele por que nos leva a velocidade fúnebre da pedra, material clássico para a escultura.

*– A pedra tem a velocidade energética de um tórumo, a presença da memória. O ferro tem a presença da energia, até pelo processo violento e dinâmico da sua*

*formação. Pode falar da morte, mas também da vida, do luto, mas também do nascimento. São opostos que se operam de forma violenta, e eu também vejo o meu trabalho com variações de humor muito grandes. Por isso é que digo que a minha escultura são facas de trazer no bolso.*

Não há, nunca houve muitos artistas a trabalhar sistematicamente e em exclusividade o ferro. No princípio do século XX nomes como Júlio Gonzáles e Pablo Picasso foram determinantes para a sua aceitação enquanto material artístico, tornando-o fundamental para a escultura modernista. Precisamente, nasceu com a escultura modernista a essência do que, na segunda metade do século XX, será mais frequentemente procurado no trabalho sobre este material: a monumentalidade, uma reflexão sobre o peso e a densidade, sobre a natureza e o poder de uma presença supostamente perene, sobre o seu impacto tanto na paisagem como no humano. Não foi a via de todo o minimalismo norte-americano, o grande momento da utilização do ferro na contemporaneidade. Não foi, por exemplo, a via de Donald Judd nem David Smith. Mas é a via do mais emblemáticos dos artistas a trabalhar hoje de forma sistemática este material: o norte-americano Richard Serra – o mesmo Richard Serra que aparece como figura tutelar a trabalhar no último andar do Museu Guggenheim num dos episódios do *Ciclo Cremaster*, de Matthew Barney.

Ora, pode-se dizer que Rui Chafes traça um caminho diametralmente oposto ao de Serra: em vez da exibição da matéria, o seu apagamento, em vez do peso, a extrema leveza, em vez da densidade, a fluidez, em vez da monumentalidade, a procura de desmaterialização...

Ao contrário de Richard Serra, que surge como um colonizador brutal de espaços físicos, com as suas enormes placas de metal parecendo irromper da terra ou dominar sobre ela, contrariando as leis da Natureza e instituindo-se, elas mesmas, como montanhas, penedos e fragas, presenças que estão ali desde sempre e para sempre, ao contrário das de Richard Serra, dizíamos, as esculturas de Rui Chafes não nascem do chão nem procuram esse enraizamento para se instituírem como nova natureza. As peças de Chafes, são esculpidas no ar, e é por aí, e não por qualquer possibilidade de percepção monolítica, que se distinguem com tanta nitidez do que as rodeia.

Em geral, as esculturas de Rui Chafes tocam o chão em um, dois pontos. Pode haver uma base, que se supõe vir a ser enterrada, desaparecendo, mas uma vasta maioria nasce ou dependura-se de paredes e cantos, varandas, campanários, árvores... No ponto mais absoluto da sua leveza, flutuam como grandes sóis negros, extintos, ou como imensos balões, a deixar as fitas que os prendem mal tocar o solo. No ponto mais absoluto da sua leveza, umas surgem como anjos doentes, a escorregar pelos ramos mortos de árvores nuas, ou como luas semi-mortas de cansaço e frio que caem do céu, exaustas, ficando presas nos telhados, torres e árvores mais altos, outrasa, são coroas que pesam centenas de quilos e mesmo assim se desvanecem.

Em muitos casos, as esculturas de Chafes afiguram-se-nos como aquilo a que Rosalind Krauss (1986) poderia chamar *não-paisagem*, presenças perante as quais se poderia invocar Gonzáles para falar numa nova arte – a arte de desenhar no espaço.

Desenhos, ou, como propõe Doris von Drathen (2003), “acontecimentos escultóricos no espaço” (p. 228), qualquer coisa que parece ter acabado de tomar forma no preciso momento em que nos deparamos com ela.

É que as peças de Rui Chafes não se nos interpõem no caminho como obstáculos, obrigando-nos a percorrê-las por fora, a penetrá-las, perdendo-nos no seu interior, ou a contorná-las, admirando-as de baixo para cima, infinitamente pequenos perante a sua presença avassaladora – ao contrário das esculturas de Richard Serra, as esculturas de Chafes estão e não estão ali: são mais como as formas transitórias de uma grande metamorfose continua, nem insinuações nem afirmações, nascimentos de nitidez absoluta, “com uma vida interior – algo secreta, à margem” (Ibidem).

Tal como sublinha Doris von Drathen (2003), as esculturas de Chafes não dizem, não sugerem nem prometem nada, não se impõem – pelo contrário, chegam a recuar para a sombra, a camuflar-se discretamente na sua serenidade; mesmo nas emoções mais violentas, chegam a parecer não estar frente a nós, mas, antes, frente a um espelho invisível, onde a sua imagem surge separada de tudo o resto, incluindo de nós (Calasso, 1990, p. 59). É nesta retirada visível do mundo que nos tornam cúmplices da sua História.

Como faz notar Manuel Castro Caldas (2000), não se erguendo do chão nem se apropriando da parede, sinalizam que o seu lugar não é aqui; “jazem como formas

que o mundo não acolhe, mas que nele foram abandonadas” (p. 123), “pousadas sem raiz e sem alicerce” (Ibidem) – nascem no espaço vazio do monumento, num espaço de “orfandade e melancolia” (Ibidem).



**Figura 5** *Unborn* (2001), de Rui Chafes

Por aqui, por esta espécie de “ausência ontológica na base da escultura contemporânea” (Krauss, 1985, p. 282), bem como pelas noções de *expanded field* e o pensamento sobre o espaço, em geral, tornam-se claras as influências do minimalismo norte-americano na obra de Chafes. Basta contrapor, por exemplo, a maneira como os vários elementos que compõem esculturas como *Espessa camada de silêncio (ao entrar no mundo)* (2000) ou *Unborn* (2001) foram instalados contra as rochas do Parque da Pena, em Sintra, ou contra os troncos das árvores de uma floresta em Arnhem, na Holanda – em simbiose com esses elementos naturais –, com o tipo de ocupação espacial feita por determinados momentos de uma obra como *Mirror Displacements* (1969), nomeadamente o sétimo dos nove deslocamentos de Robert Smithson no seu percurso na península do Iucatão, no México; ou olhar para a coroa de *Dollund* (1987), deixada na praia, no Guincho – sistemática e repetidamente enterrada na areia pela força da preia-mar, e, de novo, progressivamente deixada a descoberto pelo refluxo da vazante – e recordar, também de Smithson, o seminal *Spiral Jetty* (1969-1970), que a subida do nível da água do Grande Lago Salgado, no estado do Utah, haveria de submergir durante quase três décadas, e que só voltaria a ficar completamente exposto em 2004 (para voltar a desaparecer em 2005, e reaparecer em 2010...).





**Figura 6 *Dollund* (1987), de Rui Chafes**

Mas estas são referências que Chafes toma, sobretudo, como ponto de inflexão contemporâneo de uma elipse a partir da qual nos vemos reportados para outro tipo de referências, nomeadamente leituras da arte medieval e de aspectos concretos do Gótico Tardio.

### III. A linha do mal – lições de trevas

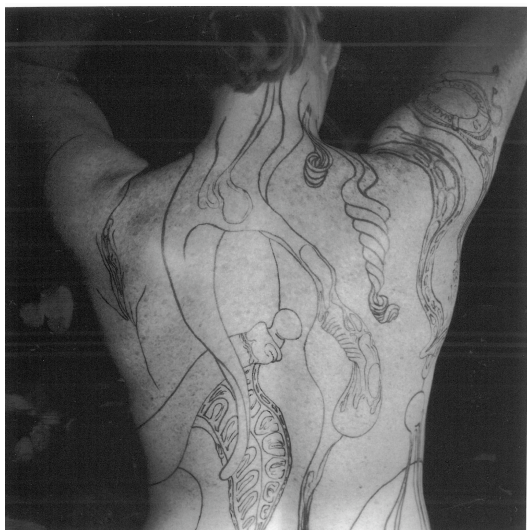


Figura 7 Orla Barry com desenhos de Rui Chafes, no documentário *Durante o Fim*

Há uma breve passagem de *Lógica da Sensação* em que Deleuze se detém sobre a arte gótica. Invocando os estudos de Worringer sobre a linha gótica setentrional, Deleuze opõe o carácter desta à representação orgânica da arte clássica: “A arte clássica pode ser figurativa, na medida em que remete a algo representado, mas pode ser abstracta, quando extrai uma forma geométrica da representação. Bem diferente é a linha gótica, a sua geometria e a sua figura. Essa linha é antes de tudo *decorativa*, de superfície, mas é uma decoração material, que não configura forma alguma; (...) eleva as forças mecânicas à intuição sensível, procede por movimento violento. E se ela encontra o animal, se ela se torna *animalesca*, não é delineando uma forma mas, ao contrário, impondo (...) uma zona de indiscernibilidade das formas. Portanto, ela é testemunha de uma alta *espiritualidade*, pois é uma vontade espiritual que a leva para fora do orgânico em busca de forças elementares. (...) Essa espiritualidade é a do corpo: o espírito é o corpo” (Deleuze, 2002, p. 52-53).

Há momentos em que o desenho de Chafes se faz declaradamente decorativo, por exemplo, nos desenhos que em vários momentos fez sobre a pele da artista irlandesa Orla Barry – um deles, para o documentário *Durante o Fim* (2003), de João Trabuço – ou da bailarina e coreógrafa Vera Mantero – para a peça *Comer o Coração*,

com que, em 2004, Portugal se fez representar na 26ª Bienal de Artes de São Paulo. São desenhos devedores das linhas traçadas por Tilman Riemenschneider sobre a pele das suas esculturas, que Chafes já incluiu em vários dos seus livros. Mas, em vez de decoratividade, geralmente, o desenho de Chafes aproxima-se mais de um registo figurativo genérico, de uma ilustratividade tão inusitada como a que espanta em alguns desenhos de Joseph Beyus, presenças próximas de “uma má ilustração numa antiga revista” (Caldas, 2008, p. 104-105). São fragmentos que se fundem noutros – partes de desenhos anatómicos, com vísceras, pedaços de ilustração botânica... –, fantasticamente entretecidos, a terminar no vazio ou a correr eternamente de volta a si mesmos.

Hubertus Gassner (1998) relacionaria essa linha fluente de Chafes com aspectos da doutrina da natureza de Novalis, que une o universo dos minerais, das plantas, dos animais, dos seres humanos e o mundo transcendente do Numinoso. Uma concordância estilística que Manuel Castro Caldas (2008) desmontaria como uma “fluência imposta, que nos afasta da coisa reconhecida” (p. 105): “Por isso é tão intensa [...] a impressão de um esoterismo da forma, como se tudo se tivesse passado antes do olhar, não podendo coincidir com ele. A invisibilidade é afinal [...] um esforço para dizer a verdade. A expressão é intimada a retirar-se, a não se mostrar senão como retirando-se, deixando ver o que acaba de nos abandonar.” (Ibidem)

Face ao mesmo tipo de reciprocidade na linha gótica, Worringer (1962) afirmá-la-ia possuidora de uma “expressividade super-orgânica” (p. 47). E é nesta expressividade super-orgânica, numa indiscernibilidade que é transparência ou excesso de clareza e numa espiritualidade que encara o corpo como centro, que encontramos o carácter do desenho de Rui Chafes, de que as suas esculturas parecem ter-se aproximado abruptamente nos últimos anos.

Entre as esculturas de Chafes distinguem-se dois grandes tipos: as mais geométricas e as mais orgânicas. As primeiras partem de um projecto absolutamente cerebral e surgem através de um processo de realização técnico, primeiro em desenho, depois em ferro, sendo geralmente executadas por outros, em oficina. As segundas, as de atelier, têm a ver com processos mais indizíveis: nascem elas mesmas como desenhos que o artista executa directa e pessoalmente sobre o ferro em operações intuitivas de corte, moldagem e soldagem, numa espécie de intuição musical. São

aquilo que o artista diz ser “a possível concretização de um desenho no espaço; como pegar na caneta e desenhar no espaço” (Rato, 2007).

Chafes nunca expôs desenhos preparatórios – os mais técnicos, na origem das suas esculturas mais geométricas. Não os vê propriamente como obra. Mas há trabalhos seus sobre papel – um tipo de desenho mais livre e indagatório – publicados em livro, nomeadamente, nos *Fragmentos de Novalis* (1992) e em *Khora* (2010), o livro-catálogo resultante da única exposição, até hoje, em que se expôs esta faceta da sua obra, uma prática diária que tem mantido desde o início do seu percurso. São trabalhos de traço fluído e ligeiro, a arriscar por vezes a invisibilidade, em constante metamorfose, e de uma organicidade quase sempre misteriosa e híbrida, fundindo o humano e o vegetal e entretecendo o que tem forma e o informe, o sólido e o viscoso, numa lógica de transgressão anatómica em que um falo é uma mão é um rizoma, em que um jacto de sémen é lama a refluir para o interior visceral de um corpo feminino de sexo exposto como uma flor. Uma via, na aparência imediata, muito distinta das linhas puras das suas esculturas mais geométricas.

Retrospectivamente, é fácil perceber que esta aparente dicotomia entre o desenho de traço exploratório e as esculturas mais geométricas e angulares de Chafes, cheias de arestas cortantes, é puramente formal, colocando, apesar disso, as mesmas questões de fundo – as mesmas questões, afinal, suscitadas também pelas suas esculturas de atelier.



**Figura 8** *Quero Tudo de Ti* (2006), de Rui Chafes

Na já anteriormente mencionada exposição *Eu Sou os Outros*<sup>12</sup> havia três dessas esculturas de atelier: *Eu Sou os Outros*, *Espera Por Mim I* e *Espera Por Mim II*, todas datadas de 2007.

*Eu Sou os Outros* era a maior das esculturas da exposição. O visitante confrontava-se com ela ao chegar, entrando pelo varandim superior da galeria pintada de branco a ferir. No primeiro minuto, era o olho de qualquer coisa imensa e negra a espreitar-nos, vinda lá de baixo, do andar inferior – uma esfera de aspecto denso e inquietante em que culminava uma alta coluna de fitas ondulantes, como braços estreitos a fundirem-se, aqui e ali, em esferas, e, de novo, a voltarem a prolongar-se em braços.

Na Graça Brandão, *Eu Sou os Outros* – da mesma série, *Sou Como Tu* está hoje instalada na Avenida da Liberdade – era qualquer coisa poderosa mas delicada que nascia lá em baixo – talvez, como propunha o artista, entre as lamas, os gases,

---

<sup>12</sup> À data de escrita desta dissertação, *Eu Sou os Outros* era a mais recente exposição individual de Chafes em Lisboa, a sua primeira exposição individual numa galeria de Lisboa em mais de dez anos, estando prevista para o Museu Coleção Berardo de Arte Moderna e Contemporânea uma mostra cruzando, pela primeira vez, escultura e desenho

fumos e vapores de um subterrâneo –, e cujo corpo crescia, se ia transmutando e integrando outros corpos, sempre a prolongar-se em direcção à luz, como que para nos observar, ou, em hipótese ainda mais perturbadora, para nos seduzir e sublimar, integrando-nos também na grande massa de um bizarro organismo, simultaneamente com e sem forma, como uma grande metamorfose.

*Espera Por Mim I* e *Espera por Mim II*, duas esculturas de menor escala, mas com o mesmo tipo de características, foram instaladas no andar superior da galeria, nascendo das paredes e prolongando-se em volumes horizontais, sugerindo a capacidade de poder não ter fim, de poder prolongar-se contínua e eternamente pelo espaço, esfera após esfera após esfera, cada mudança de volume a interromper, mas também a confirmar e manter, a tortuosa tensão da sua presença informe – “presenças breves, inacabadas, em queda, quase comoventes, por parecerem estar praticamente só no início” (Rato, 2007).

No andar inferior da galeria, no espaço à volta da base de *Eu Sou os Outros*, foi instalada a uma série de trabalhos inspirados em *Os Contos de Maldoror* (1869), de Lautréamont.

Frequentemente vistos como um canto à violência e à maldade pura, a essência de *Os Contos...* surge aqui reinterpretada numa série de sete esculturas intituladas *Nada é Mais Contagioso do que o Mal*; de novo obras de parede, mas agora feitas de torcimentos agudos e rígidos, arestas vivas como o gume de uma espada em que se insinuam ossaturas e flores – uma mandíbula, o conjunto de uma bacia, e, depois, presenças carnívoras, como os lábios de uma vagina.

O misto de belicismo e erotismo, de sensualidade e violência que tantas vezes surge nas esculturas de Rui Chafes está aqui, nestas obras que para o artista sugerem a possibilidade de uma liberdade absoluta para o humano e que define como uma lâmina virada aos olhos, em toda a sua ambiguidade, chamando a atenção para o perigo de perversão da Natureza; o instante, como ele diz, em que as flores se tornam perigosas ou um momento “de vida triunfante, na qual tudo, tanto o bem como o mal se encontra igualmente divinizado” (Ibidem).

Dizíamos atrás que, sob as dicotomias formais aparentes, tanto o desenho como as esculturas mais geométricas e mais orgânicas de Chafes levantam, na

verdade, as mesmas questões de fundo. No vasto âmbito das suas esculturas mais geométricas, entre as mais longas séries está *Lições de Trevas*, com vinte e cinco obras catalogadas de I a XXV entre 1999 e 2002.

Retomando parcialmente o título das *Leçons de ténèbres pour le Mercredi Saint*<sup>13</sup>, de Nicolas Bernier, cada um destes falsos monolitos altos e estreitos fende o espaço com uma imperatividade terrivelmente magnética. Na sua superfície posterior – a que recebe os visitantes das mostras em que são expostos – apresentam filas simétricas de orifícios circulares, que atraem e puxam o olhar, deixando entrever – como num pressentimento – um espaço interior. Apenas na sua face anterior se abrem subitamente, revelando um oco interior ocupado por formas que não podemos propriamente nomear; “uma espécie de vida interior, algo secreta, à margem” (Drathen, 2003, p. 228).

Doris von Drathen (2003) identificou nestas esculturas a corporização de uma espécie de divisão, uma separação radical entre o interior e o exterior, como se procurassem mostrar um lado oculto de qualquer coisa; comparou-as a máscaras, na expressão da cesura entre esse tipo de artefacto e o rosto, propriamente ditto, bem como na materialização que representa da distância entre palco e realidade. Mas, se confrontarmos as esculturas de *Lições de Trevas* com *Schattenfeld*, uma escultura individual do final do período de produção desta longa série, ou, mais claramente, com a posterior *Vê como Tremo*, ficamos perante um crescendo de escala. De maneira a que uma primeira sugestão de proporção humana em *Lição de Trevas* acaba por se materializar, viabilizando fisicamente a possibilidade de estas estelas nos acolherem no seu interior. Habitadas por um corpo, erguem-se subitamente não como máscaras, mas como confessionários.

---

<sup>13</sup> Escritas originalmente em 1714 para as celebrações da Semana Santa da abadia de Longchamps, as *Leçons de ténèbres pour le Mercredi Saint* usam o texto do *Livro das Lamentações*, canto funebre do Antigo Testamento atribuídos geralmente ao profeta Jeremias. Na tradição judaica, este livro é recitado no grande jejum que relembra a destruição do Templo de Jerusalém, no dia 9 do quinto mês do calendário; na tradição católica as *Lamentações* são interpretadas como marco do sofrimento e da solidão de Cristo, traído por Judas e abandonado pelos apóstolos





**Figura 9** *Schattenfeld* (2001), de Rui Chafes

Confessionários: espaços de revelação e comunicação de segredos, ou, como diria Foucault (1990), símbolos do primeiro esquema ocidental de transformações do sexo e dos prazeres privados do corpo em discurso. Contudo, e ainda que a multiplicação de indícios de sexualidade ou a sexualização aberta de formas sejam fundamentais na obra de Chafes, como traços de transgressão de sistemas de regras antigos – inscrevendo-o claramente numa linha do mal<sup>14</sup> romântica, revolucionária e favorecedora das perspectivas privadas do individual, “contrária à ordem e ao respeito pela autoridade das leis” (Williams, 1995, p. 93) –, tal não é exactamente o caso destes confessionários, que surgem destituídos das suas conotações religiosas mais directas.

Quer porque impedem que o nosso corpo os ocupe, quer porque, quando nos permitem que os ocupemos, nos obrigam, por exemplo, a uma atitude de

---

<sup>14</sup> A expressão “linha do mal” surge aqui por oposição à “linha do bem” a que o pós-estruturalismo, a partir de Lacan, se refere como “o Simbólico” – “o nome do pai”, a “Lei do Pai” –, distinguindo entre masculino e feminino e reprimindo o feminino, ou seja o irracional – a “linha do mal”



contemplação, e não de comunicação – é o caso de *Schattenfeld*, em que, ao sentarmo-nos no seu interior, ficamos virados para um jardim – estes confessionários são agnósticos, de uma fé sem Igreja, revelando-se-nos mais despojadamente como “fendas através das quais o incompreensível pode revelar-se” (Drathen, 2003, pag. 228).

Em *Durante o Fim*, aquela que é, até hoje, a mais abrangente e multifacetada mostra de Chafes e, por isso, talvez a mais importante para a compreensão da sua obra<sup>15</sup>, foram apresentadas pela primeira vez várias peças em que a mesma ideia de fenda era formalizada em diferentes tipos de esculturas, umas mais geométricas, como estes confessionários, outras mais orgânicas.

Entre rochas, em clareiras ou a meio de caminhos de terra, rasgavam a Natureza, abrindo caminho a um lado de lá enigmático, indizível. As mais geométricas – como *Lugar que não é um lugar (Uma voz que vai enfrequecendo)* (2000) ou *A Amar as Minhas Cicatrizes* (2000) – insinuavam-se como portas; as mais orgânicas – como *Tristeza Quase Sensual* (2000) ou *Surpreendente Violência da Piedade e da Delicadeza* (2000) – surgiam como vulvas, praticamente fechadas ou apenas ligeiramente entreabertas, como se o seu misterioso e escuro oco interior pululasse de segredos complexos.

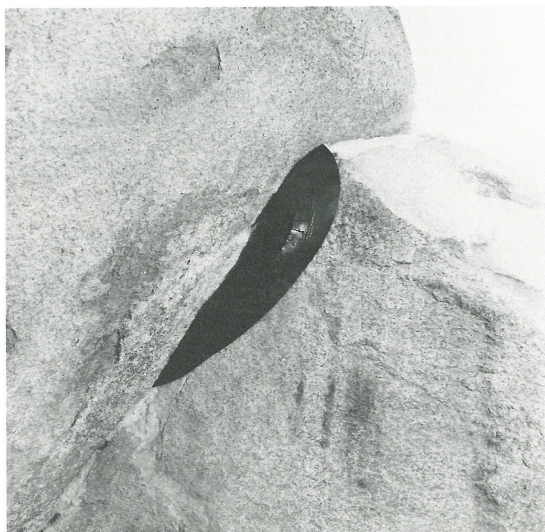
As narrativas góticas tendem a organizar-se à volta das ansiedades e incertezas geradas por exemplos de linguagem como estes, que marcam as intersecções entre a cultura e a natureza, ou seja, entre a linha do bem – do que é temporal, racional, lógico, positivista, simbólico... – e a linha do mal – do que é imprevisível, irracional, desordenado, presciente, semiótico... (Williams, 1995, p. 57-68)

Ainda em *Durante o Fim*, esculturas como *Qualquer coisas de sombrio, de distinto, de sumptuoso* (2000) ou *Puro cristalino frio superior* (2000) retomavam o mesmo tipo de ansiedades e incertezas, mas por via inversa – ou seja, em vez de cesuras, surgiam como excrescências, secreções ou irrupções quase informes, atravessando rasgos em pedras ou cantos de casas, presenças passadas de um alguém

---

<sup>15</sup> Produzida pelo Sintra Museu de Arte Moderna – Coleção Berardo, “Durante o Fim” esteve em três espaços de Sintra – o próprio museu, o Palácio Nacional da Pena e o Parque Histórico da Pena – entre 15 de Outubro de 2000 e 15 de Janeiro de 2001

ou além para o nosso aqui e agora, suscitando, com a sua invasão e o romper das ordens expectáveis, um certo terror, vagamente lúbrico.



**Figura 10 *Puro Cristalino Frio Superior* (2000), de Rui Chafes**

Dizemos *terror* e não *horror* – conceitos distintos, nas primeiras leituras que deles fez a estética do século XVIII.

No seu inquérito setecentista sobre a origem das nossas ideias de belo e sublime – ambos conceitos fundamentais na obra de Chafes –, Edmund Burke (1998) debruçou-se atentamente sobre os efeitos do terror para concluir que, mais aberta ou latentemente, este é sempre, o princípio regedor do sublime.

Experiências que tocam o domínio da auto-preservação – “as mais fortes das paixões” (Ibidem) – suscitam sensações de perigo e dor. Burke arruma-as em dois grupos: as que são simplesmente dolorosas – porque as suas causas no afectam directa e imediatamente, operando na mente através de uma intervenção no corpo –, e as que suscitam em nós ideias de dor ou perigo, operando no corpo a partir da mente – ao deleite, que Burke (1998) evita denominar como prazer [“porque activa a dor e porque é suficientemente diferente de qualquer ideia de prazer positivo” (Ibidem)], Burke chama Sublime.

Nenhuma paixão nos sonega tão efectivamente de todos os seus poderes de agir e racionalizar como o medo – ficamos sempre primeiro aterrorizados, antes sequer de nos ser permitido aceder à causa obscura da nossa emoção –, diz Burke (1998). E, por ser uma apreensão da dor ou morte, este medo opera de forma

semelhante à verdadeira dor – nomeadamente na provocação de reacções físicas –, pelo que, conclui Burke (1998), tudo o que seja terrível em relação à visão é também sublime.

Kant (1998), contemporâneo de Burke, faria uma aproximação não muito distinta ao mesmo conceito, começando por determinar – tal como Burke acabaria por concluir – que o Sublime “concerne somente a ideias da razão” (p. 139). Segundo Kant (1998) o verdadeiro Sublime não pode, assim, estar contido em nenhuma forma sensível, pelo que “não deve ser procurado nas coisas da Natureza, mas unicamente nas nossas ideias” (p. 143).

Ou seja, o sublime – menos um fenómeno externo do que uma função das estruturas que ordenam a subjectividade – é “a nossa experiência de auto-consciência do fracasso último do Simbólico, o ponto em que o sistema quebra” (Williams, 1995, p. 73), em que as palavras falham, forçando-nos a ao confronto com o inominável, e em que o eu, como sujeito falante, deixa potencialmente ou momentaneamente de existir.

O horror traça uma linha paralela a estas experiências sem tocar o sublime. Implica um sentimento de repulsa, um efeito físico de congelamento ou contracção, levando, portanto, a um recolher do sujeito às fronteiras físicas do seu corpo, obscuramente ameaçadas ou perturbadas pelo horrível – por outras palavras: leva a uma reasserção de propriedade do eu sobre si mesmo (Ibidem). Pelo contrário, o terror, uma função sublime da consciência, implica, como vimos, uma perturbação distinta do nosso sentido de eu, uma perturbação que, em vez de contracção leva a expansão, à perda momentânea do eu numa zona para lá das suas fronteiras físicas.

Kant (1998) – que, neste sentido, sublinha que “o que deve denominar-se sublime não é o objecto, mas sim a disposição do espírito” (p. 144-145) – falaria no despertar de uma faculdade supra-sensível em nós por via de uma aspiração da nossa imaginação a um progresso até ao infinito e da pretensão da razão humana à totalidade absoluta.

Tal como para Burke (1998), em Kant (1998) o conceito de Sublime afigura-se indissociável de uma noção de grandeza – “denominamos Sublime o que é absolutamente grande [...] o que é grande acima de toda comparação” (Ibidem, p.

145); “Sublime é aquilo em comparação com o qual tudo o mais é pequeno” (Ibidem, p. 144-145) – que podemos assumir tanto em sentido metafísico quanto material, de escala.

Como acabámos de ver, a questão do sublime é também quase sempre indissociável de questões de poder. Mas no espírito categorizador dos grandes levantamentos setecentistas, Burke (1998) não se detém aí e vai em busca de todas as qualidades passíveis de nos transportar até ele.

Antes de mais, todas as privações absolutas, como a vacuidade, a escuridão ou o silêncio são grandes porque são terríveis, tocando, assim, o sublime. Depois, como mais genuíno efeito e mais verdadeiro teste do sublime, surge a sensação de eternidade ou infinito. O exemplo dado por Burke (1998) é a sensação que temos frente ao mar, mas passível de ser criada artificialmente, como é sempre o caso em arte, bastando que o nosso olhar não possa apreender os limites de dado objecto, ou que a nossa imaginação seja levada a considerar a possibilidade da sua continuação para lá do fisicamente real – como vimos em relação a esculturas de *Chafes como Eu Sou os Outros*, *Espera por Mim I e II*, *Qualquer coisa de sombrio, de distinto, de sumptuoso* ou *Puro cristalino frio superior*, mas também em relação ao seu desenho, que, ao esvaír-se no vazio, sugere sempre a ideia de progressão aberta ou incompleta, aberta para o infinito.

Não discernir limites é não apreender totalmente e, portanto, não dominar: se por um lado é, assim, diz Burke (1998), uma certa forma de ignorância sobre as coisas que nos provoca admiração e apreensão, conduzindo a todas as outras sensações e emoções – quando conhecemos a total dimensão de qualquer perigo, ou conseguimos habituar os nossos olhos a dada realidade, uma grande parte da ansiedade desaparece –, o sublime está sempre também ligado a questões de poder e alterações de ordens de poder.

A dor – nunca sublime quando apenas útil e invariavelmente ligada a formas de força ou violência – é sempre infligida por um poder de alguma maneira superior, porque raramente nos submetemos à dor de vontade própria (Burke, 1998). O sublime, indomável, subjuga-nos pelo que se afigura como força. A força, então, pode ser origem de sublime.

“Quando qualquer trabalho parece ter requerido força ou trabalho imensos na sua realização, a ideia [que dele resulta] é de grandiosidade” (Ibidem), diz Burke (1998). Worringer (1962) oferece-nos o exemplo da catedral gótica, a que o homem chega apesar do seu material de construção, ou seja, a que o homem chega medindo-se numa relação de forças contra a pedra. Exactamente da mesma maneira que a leveza das esculturas de Chafes é possível apesar do ferro, aproximando-se de uma ideia específica de desmaterialização da obra de arte.

Escreve Worringer (1962): “Se olharmos para a catedral gótica, vemos apenas um tipo de movimento vertical petrificado no qual a lei de gravidade parece ter sido completamente eliminada. Em contraste com a natural pressão para baixo da pedra, vemos apenas o prodigioso movimento de forças para cima. Não há parede, não há massa para comunicar-nos a impressão de uma existência material cristalizada; apenas mil forças individuais que nos falam, e praticamente não tomamos consciência da sua materialidade, porque elas agem apenas como portadoras de uma expressão imaterial, como portadoras de um movimento irrestrito para cima. Procuramos em vão por uma indicação [...] da relação entre peso e poder. Nenhum peso parece existir. Vemos apenas forças livres que se projectam em direcção ao céu com um élan prodigioso. Aqui a pedra fica aparentemente livre do seu peso material. Aqui ela é apenas o veículo de uma expressão não sensual, incorpórea. Em resumo, aqui ela desmaterializou-se [...]” (p. 84).

Worringer (1962) conclui: “O antónimo da matéria é o espírito.” (Ibidem) Desmaterializar a pedra – que é o mesmo que dizer o ferro – quer dizer espiritualizá-la. Espiritualizar o ferro é libertá-lo do seu peso e estatismo.

Worringer traça ele mesmo um paralelo entre o uso da pedra e o uso do ferro que serve como primeira aproximação à poliédrica realidade do ressurgimento do Gótico e da sua presença na arte do todo o século XX e XIX: “Apenas a construção moderna em aço trouxe de volta um certo entendimento interno do gótico. Porque nele, as pessoas voltaram a ser confrontadas com uma forma arquitectónica na qual a expressão artística é oferecida pelo próprio método de construção.” (Ibidem, p. 88)

Esta relação entre o Gótico e o Modernismo é, contudo, como sublinha Worringer (1962), uma relação exterior, com fundamentais diferenças interiores, já

que, como vimos, o gótico opera não por meio do seu material de construção – como o moderno –, mas apesar deste.

“No Gótico a necessidade de expressão foi o elemento primário, e o material, a pedra, não o favorecia, mas oferecia resistência. [O Gótico] venceu apesar da sua dependência na pedra.” (Ibidem)

Segundo Worringer (1962), podemos dizer que é um eco atávico da vontade de forma gótica que leva o homem moderno do norte a uma ênfase artística neste material – o ferro. Estando a forma gótica, na sua origem medieval, ligada aos princípios da filosofia escolástica, na qual, tudo está ligado ao processo activo de pensar – o propósito directo do conhecimento.

“É uma catástrofe que desorienta todo o pensamento medieval quando a renascença degrada o pensamento – que até então tinha sido um fim em si – em meros meios para um fim, nomeadamente para o conhecimento da verdade científica [...], quando o propósito de conhecimento se torna tudo e os seus processos nada. Então, pensar perde a sua autonomia abstracta e torna-se vil; torna-se num escravo da verdade. Antes, era praticada quase sem objecto e encontrava deleite apenas na sua própria actividade, porque a crença na verdade divina revelada realmente poupava-a a qualquer desejo de real conhecimento, dirigido ao desconhecido” (Ibidem, p. 135-136), diz Worringer. É por aqui que melhor entenderemos a forma como Chafes entende o fazer artístico.

Começámos por dizer que, na sua obra, pensamento e fazer artístico são encarados como uma e a mesma coisa e que, para este artista, cada escultura é não mais do que uma forma de apresentação desse mesmo modelo de pensamento, numa sensibilidade que definimos como não pietista. Diz Chafes: “A catedral do romantismo é a visão gótica da arquitectura. Os princípios da elevação, do sublime são os caminhos das ogivas góticas que, por sua vez, provêm das estruturas orgânicas (ossos, esqueletos) e da botânica (o mundo das flores, dos vegetais). Estas estruturas têm um crescimento modular como as flores ou os corpos. Os corpos, na natureza, estão tecnologicamente certos. A vitalidade do mundo vegetal é o modelo do neo-romantismo. A arquitectura grega, a arquitectura gótica ou o desenho romântico seguem ritmos vegetais, simétricos, orgânicos, leves. É esse o caminho para o

sublime. Anti-clássico, anti-racionalista, organicista, vegetalista, misterioso, secreto, sóbrio, surpreendente. Os eixos de torção, os ossos, as caixas torácicas simétricas, os cânones, o ritmo da natureza, coisas frágeis e fortes, a anatomia, a cristalografia, a botânica, a subtil metáfora orgânica, a elasticidade das estruturas leves.” (Melo, 2005, p. 120)

Chafes vê neste tipo de cristalização da Natureza o caminho para o sublime: “Podemos sistematizar dizendo que a forma é gótica, no sentido de ser uma forma de fé. É a coincidência entre o Belo, o Verdadeiro e o Bom, e relata-se como uma espécie de geometria cristalina de deus, que é a arquitectura gótica, a ideia de floração. As minhas esculturas são florescências: têm o mesmo sentido de desenvolvimento de dentro para fora, a mesma forma excessiva de ocupação de espaço, a mesma violência acompanhada de um sentido de vitalidade. A ideia de flor sintetiza da forma mais directa o sentido da escultura que faço. Quase todas as minhas esculturas são flores no seu movimento irreduzível.” (Machado, 2005, p. 95)

O sublime, ou seja – no Gótico –, a Melancolia de outro lugar, um lugar perdido.

Podemos entender este lugar perdido como o mundo dos mortos de Genet (1999), que propósito de Giacometti, diria: “Aceito mal o que em arte se designa por inovador. Deverá uma obra de arte ser entendida pelas gerações futuras? Porquê? Que quererá isto dizer? Que elas poderão utilizá-la? Em quê? Não vejo bem. Já vejo melhor – ainda que muito obscuramente – toda a obra de arte que pretenda atingir os mais altos desígnios deve, com paciência e uma infinita aplicação desde início, recuar milénios e juntar-se, se possível, à imemorial noite povoada pelos mortos que irão reconhecer-se nessa obra. Nunca, nunca, a obra de arte se destina às novas gerações. Ela é oferenda ao inúmero povo dos mortos. Que a acolhem. Ou rejeitam.” (p. 19-21)

Roberto Calasso (1990) propõe o nosso mundo dos mortos como uma ideia de Olimpo num momento em que muitas gerações de deuses já passaram e o véu epifânico está gasto, rasgados em alguns pontos; o Olimpo num momento em que já não se pode ascender às formas e regressar, em que a metamorfose entre a forma perfeita da serpente e a forma pulsante do touro já não é contínua. Calasso (1990) define este momento como aquele em que se torna necessário construir objectos e

gerar monstros para que o poder da metamorfose continue a reinar – é o trabalho do escultor.

Sabendo que o melodrama humano, com a sua aparência e a sua algazarra, serve apenas para encobrir a substância muda de “um pacto divino não declarado” (Calasso, 1990, p. 20-21), o escultor “examina cuidadosamente os sonhos” (Calasso, p. 30), dando-lhes forma. Depois, retira-se.

Chafes retira-se, antes de mais, por via de uma operação que é talvez a sua única concessão ao belo tal como entendido pela sensibilidade setecentista – o processo de pintura das suas esculturas de negro, quando apaga qualquer traço da sua mão confere às obras o máximo da sua carga melancólica, em superfícies perfeitamente mate e aveludadas, absorventes e anuladoras de qualquer claridade ou reflexo.

Só uma luz extrema oblitera todos os objectos, parecendo-se, no seu excesso, com a escuridão e podendo tocar o sublime, diz-nos Burke (1998), para quem as ideias de belo e sublime têm fundações tão distintas que é difícil, ou mesmo impossível, pensar em reconciliá-los no mesmo sujeito sem minorar o efeito de um ou outro.

Superfícies suaves e polidas, então: uma parte muito considerável do efeito da beleza deve-se a esta qualidade, diz Burke (1998), que nos desafia a pegar em qualquer objecto belo e dar-lhe uma superfície enrugada de forma a constatarmos que esse objecto deixa imediatamente de agradar, sendo, na sua análise, qualquer enrugamento, qualquer projecção subita ou ângulo agudo visto como, ao mais alto nível, contrário à ideia de belo; ainda para Burke (1998), os corpos belos devem ser mantidos em cores claras e limpas não podendo nunca ser pardas nem lamacentas.

Desde o século XVIII de Burke, depois do deslaçar das relações metafísicas e teológicas que articulavam belo e feio, passámos também pela deslocalização e disseminação do feio e do seu culto – enquanto belo –, aceitando o grotesco, o monstruoso, o informe, o objecto, o trash... (Miranda, 2007) A partir da segunda metade do século XX, a abjecção, tematizada por Julia Kristeva (1982), tornou-se numa categoria crucial. E descobrimos como o sublime dos novos poetas pode ser –



ou é forçosamente – um contra-Sublime, a cumprir as profecias dos mortos recriando-as no seu próprio idioma (Bloom, 1997, p. 152).

Kristeva (1982) diz que o sublime – “*qualquer coisa mais* que nos expande [...] e faz com que estejamos tanto *aqui*, como dejectos, quanto *ali*, como refulgentes outros” (p. 21) numa “divergência, numa conciliação impossível” (Ibidem) – e abjecto – “a *mais frágil* [...], a mais *arcaica* sublimação do ‘objecto’” (Ibidem), a confrontar-nos com “os estados em que o homem vagueia pelos territórios do *animal*” (Ibidem) – são fenómenos relacionados; não diz que sejam propriamente o mesmo ponto da linha, mas afirma que é “o mesmo sujeito e discurso que os traz à existência” (Ibidem, p. 20), tal como, pelos mesmos motivos, o abjecto é recorrente no grotesco.

Ao grotesco – como alguém já disse, um órfão estético, a vaguear de forma em forma, de era em era –, podemos indentificá-lo hoje, em traços largos, como uma estratégia de estranhamento, em que convenções estéticas reconhecíveis e representativas de realidades que nos são familiares se vêm subitamente subvertidas ou desestabilizadas. Um fenómeno, em alguns casos, não distante do efeito do *Unheimlich* – ou *uncanny* –, categoria crucial para a arte da segunda metade do século XX, que Harold Bloom (1994) leria como a teoria freudiana do sublime e, na verdade, como “a única grande contribuição do século XX para a estética do Sublime”.

Depois da morte de Deus – que nos leva a pensar de maneira diferente a distorção... –, e com a religião já não completamente integrada na ordem social nem identificada a uma forma particular de vida cultural, “reduzida a um mero epifenómeno secundário em relação ao funcionamento profano da totalidade social” (Zizek, 2006, p. 9), o grotesco e, à volta dele o monstruoso, o informe e o abjecto, oferecem-se-nos como possibilidades de “reflexo de verdades superiores” (Harpham, p. 467), e, por isso, dando a sensação de que não deveriam destinar-se ao nosso conhecimento, devendo ter permanecido inacessíveis, enterradas ou reprimidas (Freud, 2000).

A sensação de não se destinar completamente aos nossos olhos de ser uma visão momentânea sobre uma esfera aquém ou além do nosso quotidiano paira sobre toda a obra de Chafes – que, bastante literalmente desenterra qualquer coisa: o Gótico –, surgindo algumas das suas esculturas – nomeadamente pela forma como são instaladas no espaço – como uma espécie de sonho, um sonho tal como proposto pelas

narrativas de terror: qualquer coisa que “nunca é simplesmente uma intenção nem um aviso, mas sempre uma intenção, etc, traduzida no modo arcaico do pensamento com a ajuda de um desejo inconsciente e transformado para preencher esse desejo” (Zizek, 2008, p. ).

Chafes, tal como a generalidade dos artistas contemporâneos em cuja obra encontramos um carácter gótico, trabalha em claro reconhecimento das potencialidades de uma estratégia que parte do racionalismo, mas aceita as ilusões vitais deixadas para trás com o maquinismo industrial, envereda por um levantamento da História que actualiza a importância de certos dados do passado numa lógica que passa já não tanto pelo estabelecimento do *locus horrendus* do Romantismo mas, antes, pela fundação de um *locus suspectus* (Freud, 2000).

Broch (2005), para quem o Romantismo, “o último movimento regressivo que a Europa conheceu”(p. 39), “não foi mais do que um olhar nostálgico” (Ibidem) – “uma tentativa de se fazer acreditar a si mesmo que o eclectismo da forma acabaria por produzir o fundo, um saber relativo a um passado no qual o homem se sentia protegido” (Ibidem) –, declararia este movimento como “uma reacção de pavor em relação a um futuro inexorável”(Ibidem), mas reconheceria também que “no Romantismo alemão, a acção ‘à distância’ do Gótico rivalizava de igual para igual com a acção ‘imediate’ da Revolução francesa” (Broch, 2005, p. 120), atribuindo-lhe, portanto, uma força viva e de poder revolucionário para lá das suas próprias balizas históricas.

Tal não seria possível numa energia puramente nostálgica e Broch (2005) acaba por debruçar-se sobre os mecanismos que fazem com que traços de uma época possam instalar-se noutra como forças activas.

Ao debruçar-se sobre o origem dos conceitos místicos e o símbolo artístico, Broch olha para uma época como “nada mais do que um segmento espacio-temporal do universo histórico delimitada por duas datas” (Ibidem, p. 115) e ocupada por milhares de existências, miríades de acções e forças, uma infinidade de pensamentos, verdades e erros, um conglomerado, “tão inapreensível quanto a própria eternidade” (Ibidem, p. 115-116).

Fechada assim, no tempo e no espaço, nenhuma época ou produto das suas existências, acções, forças, verdades ou erros, poderia actualizar-se em qualquer outra época, permanecendo estanque e inóqua para lá do seu próprio momento, limitada a um diminuto perímetro de eficácia num excesso indiscernível, opaco; contudo, diz Broch (2005), cada época é atravessada pelo “fluxo da história viva” que oferece um veículo de transporte: a tradição (p. 116).

Equivalente a um filtro, que a cada passagem deixa de fora uma parte, o fluxo da história viva e a tradição desagregam progressivamente o conteúdo de cada época, acabando, por fim, por deixar apenas a sua ideia.

“A arte de uma época confunde-se com o espírito dessa época” (Ibidem, 125), escreve, concluindo: “Não é o Espírito, é a obra de arte que atravessa as épocas, acolhida e transportada como bem concreto pela tradição ela torna então perceptível, no decurso da sua viagem, a cada uma das suas estações, a ‘Ideia’ e a totalidade da sua época de origem”(Ibidem).

É este processo que torna supérfluo o murmurar do “fluido místico” (Ibidem) e através dos séculos e que leva a que a arte reduza “a diversidade caótica do mundo a uns quantos temas que se contam pelos dedos de uma mão”(Ibidem).

Como que empunhando um espelho em cuja superfície os conteúdos materiais das épocas se desvanecem para tornar apenas visíveis as verdadeiras forças actantes, o artista terá, então, a faculdade de “ressentir” o mundo quotidiano da sua época e, desse caos, extrair a Ideia. “Perdendo-se no objecto, estabelecendo um relacionamento justo e verídico com o seu tempo, ele forja a realidade da época”, uma realidade que mergulhará “concretamente” nos séculos seguintes, tal como vinha acontecendo com as anteriores e acontecerá com as seguintes (Ibidem, p. 127).

É ponto de desmontagem do processo a que Broch (2005) chega. Para lá dele, diz-nos, este poder permanece marcado por um mistério de profundidade mística: “É a mística do ser-homem, a mística da humanidade, a mística da própria civilização.” (Ibidem).

“Ao que tudo indica, o artista age como um ser mediúnico que, do labirinto para lá do tempo e do espaço, procura o seu caminho de saída até uma clareira” (Eliot, 1997), escreveria T. S. Eliot.

De novo o artista como medium. De novo a ideia de que, em vez de se ancorar firmemente na História, o artista opera numa zona aquém ou além do tempo. Ou seja, de novo uma perspectiva metafísica do fazer artístico. Perspectiva que, em Eliot (1997), colide com a recusa de um carácter transcendental da obra de arte, gesto que teria levado à secularização absoluta do homem. Mas, para Eliot (1997), dizer “homem” não é o mesmo que dizer “artista”.

Um artista, escreve Eliot (1997), “será tanto mais perfeito quanto mais claramente separado estiver nele o homem que sofre e a mente que cria” (Ibidem); quanto mais decidida essa cisão, diz ele, “tanto mais perfeitamente a mente digerirá e transmutará as paixões que são os seus materiais” (Ibidem) – uma ideia porventura próxima da de Gottfried Benn (1976) ao dizer que “podemos olhar para a história do mundo de dentro e de fora, como sofredor ou observador”(p. 87).

Moderno entre os modernos, que em *Quatro Quartetos* (1944) falaria na modernidade já no passado, Eliot (1997) diz “transmutar”, palavra própria da alquimia, do universo irracionalista dos demiurgos e xamãs, um imaginário condenado como obscurantista pelos positivistas e, teoricamente, desmontado e deixado definitivamente para trás pelos esclarecidos envolvidos no advento do Moderno. E irá ainda mais longe ao fazer uma apologia da tradição, ligando-a, tal como Broch (2005), a um sentido tanto da temporalidade como da intemporalidade, envolvendo a percepção de que o passado é não só passado, mas também presente.

É desse tipo de ordem que nos fala Dante (2006) quando no Canto IV da sua *A Divina Comédia* se vê consagrado como poeta ao encontrar-se e ser reconhecido no Inferno por aqueles que identificará como seus pares, uma linhagem de poetas mortos: Homero, Horácio, Ovídio e Lucano (p. 59). É também a este tipo de ordem que se refere Genet (1999) quando, ao pensar na escultura de Giacometti, diz: “Nunca, nunca a obra de arte se destina às novas gerações. Ela é oferenda ao inúmero povo dos mortos. Que a acolhem. Ou rejeitam.” (p. 19-21)

Uma ideia de continuidade não no modo de fazer mas nos fundamentos do fazer. Porventura, precisamente aquilo a que T. S. Eliot (1997) se refere quando dá como facto óbvio que “a arte nunca progride”, apesar de o seu material nunca ser bem o mesmo, e que a mudança naquilo a que se refere como uma espécie de mente colectiva – bem mais importante que a mente individual de um só artista – é “um

desenvolvimento que nunca abandona nada *en route*” (Ibidem). Se os artistas mortos nos parecem longe por sentirmos saber mais do que eles, diz Eliot, é porque, “precisamente, o que nós sabemos são eles” (Ibidem).

Se aceitarmos, que um artista “será tanto mais perfeito quanto mais claramente separado estiver nele o homem que sofre e a mente que cria” (Ibidem) – ou, por outras palavras, que será tanto mais perfeito quanto mais separado nele estiver aquele que sofre a história do mundo daquele que a observa –, se aceitarmos que a emoção na arte é impessoal, que o artista não pode chegar à sua impersonalidade sem se render completamente ao trabalho a fazer e que “não é provável que saiba o que há a fazer a não ser que viva naquilo que não é simplesmente o presente” (Ibidem), então, aceitamos que o artista, apesar do homem em si, não pode estar completamente sujeito a Chronos. Aceitaremos que “serve melhor o seu tempo quando se esquece completamente dele” (Tsvietaieva, 1993, p. 71): trata-se, no fundo, de conseguir escapar ao escolho da algazarra.

A esse escape – ou, se quisermos, ao momento em que o artista “examina cuidadosamente os sonhos” (Nietzsche, 2004, p. 41) para depois lhes dar forma – Deleuze chamava plano de imanência: “O mais íntimo dos pensamentos e, no entanto, o fora absoluto [...] um fora mais longínquo do que todo o mundo exterior, porque é um dentro mais profundo do que todo o mundo interior.” (Gil, 2008, p. 223)

Para Deleuze (2002), a literatura – que, no caso, é o mesmo que dizer a arte – “só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos despoja de poder dizer Eu” (p. 13) e que se afirma “descobrimo sob as aparentes pessoas a potência de um impessoal que de modo nenhum é uma generalidade, mas uma singularidade ao mais alto nível” (Ibidem). Nas suas palavras, a isso se chegará apenas “na fuga e no desaparecimento orgânicos” (Ibidem, p. 12) – no escape a Chronos, por mais que temporário e metafísico. Um escape que visa sempre, diz ainda Deleuze (1992), “libertar a vida lá onde ela é prisioneira” (p. 144-151).

Regressando a Agamben (2008) – e, através dele, chegando a Barthes e Nietzsche – podemos concluir simplesmente que “contemporâneo é o intemporal” (p. 40) e que a contemporaneidade é uma relação singular com o tempo, uma relação que adere ao tempo através de “uma disjunção e um anacronismo” (Ibidem, p. 40-41).

“Apenas aquele que discerne os indícios e assinaturas do arcaico no mais moderno e recente pode ser contemporâneo” (Ibidem, p. 60), diz Agamben (2008), recordando que arcaico quer dizer perto da *arké*, ou seja, perto da origem; uma origem que não se situa apenas num passado cronológico: “é contemporânea do devir histórico e não cessa de operar dentro deste” (Ibidem).

Considerando uma afinidade intrínseca entre o arcaico e o moderno, em que “a chave do moderno se esconde no imemorial e no pré-histórico” (Ibidem, p. 51), o ponto de entrada no presente afigura-se, então, como uma espécie de arqueologia não necessariamente regressiva, mas que, antes, “retorna a essa parte dentro do presente que somos absolutamente incapazes de viver” (Ibidem).

O contemporâneo, diz Agamben, “quebra a coluna vertebral do seu tempo” (Ibidem, p. 52), mas também faz desta fractura um ponto de encontro ou confluência entre tempos e gerações: contemporâneo é “aquele que, dividindo e interpolando o tempo, é capaz de transformá-lo e pô-lo em relação com outros tempos. É capaz de ler a história de formas imprevistas” (Ibidem).

## Conclusão

Há um momento em *Art of Darkness – A Poetics of Gothic*, em que Anne Williams (1995) recorda que, etimologicamente, a palavra revolução quer dizer reverter, voltar atrás; é a passagem em que, opõe neoclassicismo e romantismo. O primeiro, o neoclassicismo, diz Williams, “preocupa-se com a ordem e a sua manutenção, um respeito pela autoridade da lei” (p. 92), o segundo, o romantismo, “preocupa-se em encorajar a mudança e a expansão, em favorecer as perspectivas privadas do individual”(Ibidem); “o primeiro é ‘conservador’, o segundo ‘revolucionário’”(Ibidem).

Seria talvez interessante pegar nestas palavras e procurar uma linhagem de artistas portugueses em cuja obra façam eco, podendo alguns – quando não a totalidade – dos seus trabalhos ser entendidos como faces de emergência de uma sensibilidade gótica na arte portuguesa contemporânea – presença clara, por exemplo, na obra de Jorge Molder, em vários dos trabalhos mais recentes de Vasco Araújo e na quase totalidade da obra da dupla João Maria Gusmão e Pedro Paiva, bem como na do mais jovem Gabriel Abrantes. É uma investigação por fazer. No caso concreto de Rui Chafes, encontramos nestas palavras a essência da sua obra.

Na escultura de Chafes – ao contrário do que acontece com a maioria dos artistas de hoje em cuja obra encontramos um carácter gótico – rigor e simetria não se opõem aos princípios espirituais da vertigem romântica: por detrás da contenção e rigor formal e técnico com que primeiro se nos apresenta, encontramos o carácter gótico da obra de Chafes, um mundo de êxtase inscrito numa linha do mal em que

Melancólica na visão, com a sua aura de anacronismo antigo, a sua obra surge sempre num misto de erotismo e belicismo subversivo, anti-clássico e anti-racionalista, individualista, idealizado e idealista, que nos catapulta para um mundo impreciso, secretista, fantástico e inquietante em que se retoma a linha do mal do irracionalismo romântico de raiz medieval.

No seu caso, trata-se de uma via irracionalista de magia visual, herdeira de uma arte xamânica, que vê a obra de arte como catalizador ou túmulo de forças, mas que em vez de desmesura e desregramento, se faz distanciamento, um certo tipo de neutralidade formal já longe da procura de libertação do inconsciente reprimido e da dissolução do eu dadaísta e surrealista.

Não é exactamente a afloração dionisiaca máxima do grotesco ou abjecto explorado por pós-minimalistas norte-americanos como Paul Thek que encontramos na obra de Chafes, nem ela se reveste do ritualismo exacerbado feito egocentrismo wagneriano que se poderá encontrar na obra de um continuador da mesma via como Matthew Barney. Na sua austera elegância, a obra de Chafes, aflora os princípios do grotesco e informe por detrás do gesto destes autores, mas numa redução destes princípios à sua essência.

Chafes toca os territórios do grotesco, do abjecto e do informe sem se instalar em nenhum deles, circulando pelas margens e zonas cinzentas, abrindo ou instalando espaços liminares que renunciam à explosão orgiástica, sublimando-a.

Precisamente, reside na particular forma como articula extremos a idiossincrasia e peculiar radicalidade do seu projecto, indissociável da escolha de um material como o ferro para a escultura contemporânea e indissociável, sobretudo, das questões levantadas pela maneira como tem vindo a trabalhar este material, num entendimento raro do que podem ser noções como a de desmaterialização da obra de arte – no fundo, e apesar de todas as evidências em contrário, um conceito central para a sua prática artística.

Indo como fonte primeira à arquitectura gótica – e não à literatura –, Chafes retoma desta e da filosofia escolástica medieval a ideia do pensamento como um fim em si, traduzido na escultura pela forma. E, tal como na catedral gótica o trabalho arquitectónico e escultórico da pedra nos deixa, no fim, perceber apenas um tipo de movimento vertical em que a gravidade parece ter sido eliminada, também a sua escultura procura encontrar no peso do ferro a leveza e no seu estatismo a fluidez.

No seu estudo sobre os problemas da forma no Gótico, Worringer (1962) conclui que o antónimo da matéria é o espírito, pelo que trabalhar contra a matéria – seja a pedra ou o ferro – quer dizer desmaterializar e, portanto, espiritualizar.



É outra das dissonâncias entre a obra de Chafes e a maioria dos artistas de hoje em cuja obra encontramos uma sensibilidade gótica: frequentemente oposta a um *mainstream* do Novo Gótico mais directamente relacionado com o presente multimediático de uma sociedade feita de imagens placebo, raramente preocupado com a transcendência espiritual e a nostalgia histórica, a obra de Chafes, não se rege pela lógica de espectacularidade operática de um presente multimidiático e sicofântico; assume, antes, e ao extremo formal, a perspectiva platónica de que a novidade não existe, de que o que existe é a recordação, e de que novo é aquilo que possuímos de mais antigo.

Para Chafes, os princípios da elevação são os caminhos das ogivas góticas que, por sua vez, provêm das estruturas orgânicas (ossos, esqueletos) e da botânica (o mundo das flores, dos vegetais). Para ele, a vitalidade do mundo animal e vegetal é o modelo do neo-romantismo e o caminho para o sublime. O sublime, ou seja – no Gótico –, a Melancolia de outro lugar, um lugar perdido.

É na sua sistemática tentativa de retorno a esse lugar ou tempo perdido, recuperando-o de forma idealizada, que o escapismo se torna num dos traços fundamentais do Gótico, a par com a ideia de conciliação de opostos tidos como inconciliáveis porque lidos como antinómicos – corpo e máquina, humano e não-humano, vida e morte, presença e ausência, passado e presente. Sempre marcado por uma noção de distância e deslocamento, temporal ou espacial, físico ou psicológico, o Gótico vai recorrentemente ao passado nele procurando a reposição de uma injustiça, a reparação de um trauma ou, mais metaforicamente, a exorcização de um Mal.

No caso de Chafes há a sanar determinados aspectos de ruptura introduzido pelo advento-trauma do Modernismo; é por isso que recuamos a um tempo anterior a ele. Recuamos a um passado que surge não como espaço de terror, a estrangular o presente, impedindo-nos de seguir em frente – como tantas vezes acontece também no cânone do Gótico literário –, mas, antes, a um passado como ideal perdido.

Chafes opera, no fundo, como um reparador de buracos negros, retecendo as ligações de um fio histórico quebrado, ressuscitando uma tradição.

Eliot (1997) dizia que “se a única forma de tradição, de transmitir, consistisse em seguir os caminhos da geração imediatamente anterior à nossa numa adesão cega

ou tímida aos seus sucessos, a ‘tradição’ deveria ser positivamente desencorajada”; esclarecia, porém, que “a tradição é uma questão de significado muito mais amplo” (Ibidem): “Envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico [...] e o sentido histórico envolve percepção não só do passado do passado mas também da sua presença [...] este sentido histórico, que é um sentido tanto da intemporalidade como da temporalidade e da intemporalidade e da temporalidade juntos, é o que torna um escritor tradicional. E, ao mesmo tempo, o que faz um escritor mais agudamente consciente do seu lugar no tempo, da sua contemporaneidade. Nenhum poeta, nenhum artista de arte alguma, tem o seu significado completo sozinho. A sua importância, a sua apreciação é a apreciação da sua relação com os poetas e artista mortos. [...] Quem quer que tenha aprovado esta ideia de ordem [...] não achará absurdo que o passado se veja alterado pelo presente, tanto quanto o presente é dirigido pelo passado.” (Ibidem)

Etimologicamente, revolução quer dizer reverter, voltar atrás.



**Figura 11** Aura (2000), de Rui Chafes

## Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio (2008) *What is the Contemporary?*. Payot & Rivages. Paris

ALIGHIERI, Dante (2006) *A Divina Comédia*. Bertrand Editora. Lisboa

BAUDELAIRE, Charles (2002) *O Pintor da Vida Moderna*. Vega. Lisboa

BAUDRILLARD, Jean (1983) *The Ecstasy of Communication*, in *The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. ed. Hal Foster. Bay Press. San Francisco

BAUDRILLARD, Jean (1993) *The Transparency of Evil: Essays on Extreme Phenomena*. Verso. Brooklyn

BENJAMIN, Walter (2006) *A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica*, in *A Modernidade*. ed. João Barrento. Assírio & Alvim. Lisboa

BENN, Gottfried (1976) *Art and The Third Reich*, in *Primal Vision – Selected Writings*. ed. E. B. Ashton. Marion Boyars. London

BLANCHOT, Maurice (2003) *A Besta de Lascaux*. Edições Vendaval. Lisboa

BLOOM, Harold (1994) *Freud and the Sublime: A Catastrophe Theory of Creativity*, in *Psychoanalytic Literary Criticism*. ed. Maud Ellman. Longman. London

BLOOM, Harold (1997) *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford University Press. Oxford

BOTTING, Fred (1996) *Gothic*. Routledge. London

BROCH, Hermann (2005) *Logique d'un monde en désintégration* (1933), in *Logique d'un monde en ruine*. Éditions de l'Éclat. Paris

BROCH, Hermann (2005) *Problème de la mort de la civilisation* (1935), in *Logique d'un monde en ruine*. Éditions de l'Éclat. Paris

BURKE, Edmund (1998) *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Penguin Books. Westminster, London

CALASSO, Roberto (1990) *As Núpcias de Cadmo e Harmonia*. Edições Cotovia. Lisboa

CALDAS, Manuel Castro (2000) *Regnum Pecatti*, in *Durante o Fim*. Assírio & Alvim, Sintra Museu de Arte Moderna e Contemporânea – Coleção Berardo e Rui Chafes. Lisboa

CALDAS, Manuel Castro (2008) Rui Chafes, in *Dar Coisas aos Nomes – escritos sobre arte e outros textos*. Assírio & Alvim. Lisboa

- CHANDLER, John; LIPPARD, Lucy (1968) *The Dematerialization of Art*, revista *Art International*, Fevereiro de 1968
- CHAFES, Rui (1995) *Würzburg Bolton Landing*, ed. Rui Chafes. Rui Chafes e Assírio & Alvim. Lisboa
- CHAFES, Rui (2000) prefácio a *Fragmentos de Novalis*. Assírio & Alvim. Lisboa
- CHAFES, Rui (2005) *Textos para 'Durante o Fim'*, filme de João Trabuço, in *O Silêncio de....* Assírio e Alvim. Lisboa
- COHEN, Michael (2007) *The New Gothic: Scary Monsters and Super Creeps* (2003), in *The Gothic*. ed. Gilda Williams. Witechapel e The MIT Press. London/ Cambridge
- DANTO, Arthur C. (1997) *After the End of Art*. Princeton University Press. Princeton
- DEBORD, Guy (1996) *La Société du Spectacle*. Gallimard. Paris
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1992) *O que é a Filosofia?*. Editorial Presença. Barcarena
- DELEUZE, Gilles (2002) *Crítica e Clínica*. Edições Sécuro XXI. Lisboa
- DELEUZE, Gilles (2002) *Lógica da Sensação*. Zahar. Rio de Janeiro
- DERRIDA, Jacques (1986) *La Loi du Genre*. Galilée. Paris
- DRATHEN, Doris von (2003) *Corporizações no Fio da Navalha*, in Um Sopro. Galeria Graça Brandão. Porto/Lisboa
- DRATHEN, Doris von (2005) conversa com Rui Chafes (2001), in *O Silêncio de...*, Assírio e Alvim. Lisboa
- ELIOT, T. S. (1997) *Tradition and the Individual Talent*, in *The Sacred Wood – Essays on Poetry and Criticism*. Faber and Faber. London
- EMMERLING, Leonhard (2003) *Jackson Pollock: 1912-1956*. Taschen. Köln
- FARIA, Óscar (1998) *Harmonia negra*: entrevista a Rui Chafes, jornal *Público*, edição de 29/5/1998, in *O silêncio de...* Assírio e Alvim. Lisboa
- FOUCAULT, Michel (1990) *The History of Sexuality* Vol. I. Random House, Vintage Books. New York
- FREUD, Sigmund (2000) *The Uncanny*, in Complete Works. Ivan Smith. London
- GASSNER, Hubertus (1998) *The Unknown Masterpiece*, in *Harmonia*. ed. Rui Chafes. Canvas & Companhia. Porto
- GENET, Jean (1999) *O Estúdio de Alberto Giacometti*. Assírio e Alvim. Lisboa
- GIL, José (2008) *O Imperceptível Devir da Imanência*. Relógio d'Água Editores. Lisboa
- GOMBRICH, E. H. (2005) *A História da Arte*. Público – Comunicação Social S.A. Porto
- GREENBERG, Clement (1947) *The Prospects of American Painting and Sculpture*, in revista *Horizon*, Outubro de 1947

- GRUNENBERG, Christoph (1997) *Unsolved Mysteries – Gothic Tales from Frankenstein to the Hair Eating Doll*, in *Gothic – Transmutations of Horror in Late Twentieth Century Art*. ed. Christoph Grunenberg. The MIT Press. Cambridge
- GUERREIRO, António (2005) *Acredito na arte como o único deus*: entrevista a Rui Chafes, jornal *Expresso*, edição de 22/3/1997, in *O Silêncio de....* Assírio e Alvim. Lisboa
- Harpham, Geoffrey (1976), *The Grotesque: First Principles*, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 34, Nº 4
- HARAWAY, Donna (1992) *The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others*. Routledge. London
- HEIDEGGER, Martin (2008) *A Origem da Obra de Arte*. Edições 70 – Biblioteca de Filosofia Contemporânea. Lisboa
- KANT, Immanuel (1998) *Crítica da Faculdade do Juízo*. Imprensa Nacional Casa da Moeda. Lisboa
- KALINOVSKA, Milena (1997) *Director's foreword*, in *Gothic – Transmutations of Horror in Late Twentieth Century Art*. ed. Christoph Grunenberg. The Institute of Contemporary Art. Boston; The MIT Press. Cambridge
- KLEIST, Heinrich von (2009) *Sobre o Teatro de Marionetas*, in *Sobre o Teatro de Marionetas e Outros Escritos*. Antígona. Lisboa
- KRAUSS, Rosalind E. (1986) *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. The MIT Press. Cambridge
- KRISTEVA, Julia (1982) *The Powers of Horror*, Columbia University Press. New York
- LATOUR, Bruno (1991) *Nous n'avons jamais été modernes*. La Découverte. Paris
- LEWIS, Mark (2007) *Is Modernity our Antiquity?*, in *Documenta Magazines*, nº 1-3. Kassel
- LIPPARD, Lucy (1997) *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. University of California Press. Berkeley
- LYOTARD, Jean-François (2003) *The Postmodern Condition*, in *Art in Theory 1900-2000 – An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell Publishing. Malden
- MACHADO, José Sousa (2005) *A Criação do Inverno*: entrevista a Rui Chafes, in *Diário Popular*, edição de 26/08/1988, in *O Silêncio de....* Assírio e Alvim. Lisboa
- MELO, Alexandre (2006) *Nascidos Noutra Lugar*: entrevista a Rui Chafes, in Catálogo da XLVI Bienal de Veneza, Representação de Portugal (1995), in *O Silêncio de....*”, ed. Rui Chafes. Assírio & Alvim. Lisboa
- MIRANDA, José Bragança de (2007) *A segunda metade da Arte*, in *Jornal de Letras*, Outubro de 2007
- MOMIN, Shamin M. (2007) *Beneath the remains: what magic in myth?*, in *The Gothic*. ed. Gilda Williams. Witechapel (London) e The MIT Press (Cambridge)
- NIETZSCHE, Frederich (2004) *A Origem da Tragédia*. Guimarães Editores. Lisboa
- PAN, David (2001) *The Primitivist Critique to Modernity: Carl Einstein and Walter Benjamin*. Telos. New York

- PINHARANDA, João (2005) *Os meus objectos são espelhos das pessoas*: entrevista a Rui Chafes, in jornal *Público*, edição de 2/3/1997, in *O Silêncio de...* Assírio e Alvim. Lisboa
- POMAR, Alexandre (2002) *A beleza inacessível*, in suplemento *Actual*, jornal *Expresso*, edição de 11/05/2002
- RATO, Vanessa (2007) *O meu trabalho é recuperar os buracos negros do mundo*: entrevista a Walid Raad, in suplemento *Ípsilon* (páginas 4 a 10), jornal *Público*, edição de 28/09/2007
- RATO, Vanessa (2007) *O Alquimista*: texto com excertos de entrevista a Rui Chafes, suplemento *Ipsilon* (páginas 18 e 19) do jornal *Público*, edição de 7/12/2007
- SALTZ, Jerry (2007) *Modern Gothic* (2004), in *The Gothic*. ed. Gilda Williams. Witechapel. Londres; The MIT Press. Cambridge
- SEDGWICK, Eve (1986) *The Coherence of Gothic Conventions*. Methuen. London
- sem autor (2005), *Fragmentos de Novalis*: entrevista a Rui Chafes, in *A Phala*, nº 30 (1992), in *O Silêncio de...* Assírio e Alvim. Lisboa
- SONTAG, Susan (2004) *Contra a Interpretação e Outros Ensaios*. Gótica. Lisboa
- SPOONER, Catherine (2006) *Contemporary Gothic*. Reaktion Books. London
- SPOONER, Catherine (2007) *Gothic in The Twentieth Century*, in *The Routledge Companion to Gothic*. ed. Catherine Spooner e Emma McEvoy. Routledge. London
- STERNS, Peter N. (1994) *American Cool: Constructing a Twentieth-Century Emotional Style*. New York University Press. New York
- STORR, Robert (2004) *Disparities & Deformations: Our Grotesque*, in *Catálogo da Bienal de Santa Fé*
- SWENSON, Gene R (s.d.), entrevista a Paul Thek, revista *Art News* 65, nº 2, Abril de 1966 (pág. 66), in *Paul Thek – Artista de Artistas. Obras y Procesiones de 1958-1988*, Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Sammlung Flackenberg Hamburg, ZMK Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe
- TARKOVSKY, Andrei (1995) *Die Versiegelte Zeit*, in *Würzburg Bolton Landing*. ed. Rui Chafes e Assírio & Alvim. Lisboa
- TOTH, Csaba (1997) *Like Cancer in the System*, in *Gothic – Transmutations of Horror in Late Twentieth Century Art*. ed. Christoph Grunenberg. The Institute of Contemporary Art. Boston; The MIT Press. Cambridge
- TOUFIC, Jalal (2003) *(Vampires): An Uneasy Essay on the Undead in Film*, The Post-Apollo Press. Sausalito
- TOUFIC, Jalal (2009) *The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster*, Forthcoming Books. Beirut
- TSVIETAEVA, Marina (1993) *O Poeta e o Tempo*. Hiena. Lisboa
- WILLIAMS, Anne (1995) *Art of Darkness – A Poetics of Gothic*. The University of Chicago Press. Chicago
- WILLIAMS, Gilda (2007) *How Deep is Your Goth? – Gothic Art in the Contemporary*, in *The Gothic*. ed. Gilda Williams. Witechapel. London; The MIT Press. Cambridge

WILLIAMS, Gilda (2009) *Gothic vs Gothick*, in revista *Art Monthly*, Maio de 2009

WORRINGER, Wilhelm (1962) *Form Problems of the Gothic*. G. E. Strechert & Co. New York

ZIZEK, Slavoj (2006) *A Marioneta e o Anão – O Cristianismo entre Perversão e Subversão*. Relógio d'Água. Lisboa

ZIZEK, Slavoj (2008) *In Defense of Lost Causes*. Verso. New York

## **Lista de figuras**

**Página 7 - Figura 1 Não Quando os Outros Olham II (1996), de Rui Chafes**

**Página 16 – Figura 12 Edifício em Beirute, por The Atlas Group**

**Página 26 – Figura 13 Self-Portrait as a Pyramid (1966-1967), de Paul Thek**

**Página 26 – Figura 14 Tar Baby (1975-1976), de Paul Thek**

**Página 38 – Figura 15 Unborn (2001), de Rui Chafes**

**Página 39 – Figura 6 Dollund (1987), de Rui Chafes**

**Página 40 – Figura 7 Orla Barry com desenhos de Rui Chafes, no documentário Durante o Fim**

**Página 43 – Figura 8 Quero Tudo de Ti (2006), de Rui Chafes**

**Página 46 – Figura 9 Schattenfeld (2001), de Rui Chafes**

**Página 48 – Figura 10 Puro Cristalino Frio Superior (2000), de Rui Chafes**

**Página 64 – Figura 11 Aura (2000), de Rui Chafes**